

LOS POETAS DE LOS NUEVOS

POR

FERNANDO CHARRY LARA

De ser cierta la presentación que intentan varios historiadores de las letras hispanoamericanas a través de las generaciones que, cronológicamente, han tomado parte en su desarrollo, se tendría, como lo establece alguno de ellos, que no de esos grupos, el de los nacidos entre 1894 y 1908, alcanza no diríamos su predominio, sino su notoriedad, hacia 1924. Sabemos que todos estos esquemas responden más a la utilidad pedagógica que al juicio crítico y se formulan de ordinario para facilitar la exposición en compendios y cátedras. En el caso de Colombia debe ser tomado el año 1925 como aquel en que se manifiesta por primera vez, con carácter de agrupación, la actividad de escritores jóvenes cuyas edades oscilaban aproximándose a los mencionados límites: diecinueve años tenía Alberto Lleras Camargo, el menor, y treinta León de Greiff, el mayor.

El 6 de junio apareció en Bogotá la revista *Los Nuevos*. De modesta traza, en dieciseisavo, irían a editarse solamente cinco números, que apenas excedieron el centenar y medio de páginas. En el grupo figuraron también Felipe Lleras Camargo, Rafael Maya, Germán Arciniegas, Eliseo Arango, Jorge Zalamea, José Mar, Manuel García Herreros y Luis Vidales. Desde entonces y con posterioridad a esa publicación otros jóvenes se unirían a la agitación suscitada por ellos. Dos de los nombrados fueron exclusivamente poetas en el curso de sus largas vidas: León de Greiff y Rafael Maya. Jorge Zalamea y Luis Vidales alternaron la poesía con la política y el periodismo. A ellos se sumaron noveles poetas, partidarios o no de la «nueva sensibilidad», expresión que quiso significar el cambio de actitud que se manifestaba en la concepción de la poesía: José Umaña Bernal, Rafael Vásquez, Germán Pardo García, Octavio Amórtegui, Juan Lozano y Lozano y Alberto Angel Montoya.

EN LOS AÑOS VEINTE

Se lee en estas mismas historias que, hacia el final de la primera posguerra (1914-1918) se produjo en varias literaturas europeas una reacción general contra las corrientes que habían venido imperando en el siglo XIX y se prolongaban todavía en los comienzos del presente. En Hispanoamérica y en España el movimiento comprende tanto una postura contra herencias del romanticismo, del realismo y del naturalismo, como frente a las más inmediatas derivadas del modernismo y sus aspectos simbolistas y parnasianos.

En realidad esa reacción venía de tiempo atrás, situándose en la segunda mitad de la pasada centuria, y se ha destacado el papel revolucionario que en ella desempeñaron poetas simbolistas franceses. No es la presente la oportunidad de discurrir sobre esta vasta insurrección que comprometió a las letras y a las artes en una guerra de muchos frentes a los modelos del pasado, a la lógica, al sentido común. Bástanos señalar que el propio modernismo significó, según lo dijo en 1934 Federico de Onís, «la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había manifestado en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico, cuyo proceso continúa hoy». De ahí que el término «vanguardista», como sinónimo de combatiente de avanzada, se haya podido aplicar a Rubén Darío como al primero y más caracterizado representante del modernismo. Y la expresión «vanguardia», con inicial referencia a escuelas europeas, a las numerosas tendencias o «ismos» que ya desde los últimos veinte años del siglo XIX quisieron revolucionar la expresión literaria y artística.

Pero la palabra «vanguardia» se toma con más frecuencia de manera restringida para relacionarla específicamente con el conjunto de «ismos» surgidos después de la primera guerra mundial. Esos «ismos» vinieron a divulgarse luego en Hispanoamérica. Los más conocidos: el futurismo, el expresionismo, el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo, el imaginismo y el ultraísmo. Este último irrumpió en España por 1918 con el manifiesto «Ultra», que admitía «todas las tendencias sin distinción, con tal que expresasen un anhelo nuevo». Se distinguió especialmente por la novedad de los temas y la superstición de la metáfora. Ya Ramón Gómez de la Serna había querido «fumigar la naturaleza con imágenes nuevas». Ultraísmo: su denominación pareció a Ortega y Gasset «uno de los nombres más certeros que se han forjado para designar la nueva sensibilidad». El

programa teórico fue formulado breve tiempo después en la Argentina, donde se le acogió con la adhesión más entusiasta del continente. Jorge Luis Borges había sido en España uno de los iniciadores y, antes de que se arrepintiera de él, lo fundamentó en la «reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora». Fue el ultraísmo, por origen y proximidad, el más legítimo de los ismos en Hispanoamérica para la renovación de su literatura en los años veinte.

Se ha señalado a la incoherencia como atributo general de los ismos. Y se indica toda una suerte de «escándalos» que los acompañaron: negación del pasado con desinterés por la belleza conocida; empeño en la originalidad; cosmopolitismo; nihilismo, desestima y gratuidad del hecho artístico; amor a la oscuridad; desprecio por el ornato; esquematismo y ruptura de nexos; culto al ingenio, a la sorpresa, al humorismo, al sarcasmo, a lo feo, a lo estrafalario; rechazo del sentimentalismo «fin de siglo»; pérdida de la función comunicativa del lenguaje y destrucción de la sintaxis; abandono de reglas, ritmos y rimas; desdén por lo narrativo y lo anecdótico; deslumbramiento ante las máquinas, y adoración de la metáfora y la imagen. A esta lista podrían añadirse, a pesar de lo extensa, otras menos vistosas peculiaridades.

LECTURAS DE INICIACIÓN

Entre los poetas citados en la revista *Los Nuevos*, y que parecen haber sido los preferidos en las lecturas de sus colaboradores, figuran los franceses Rimbaud, Mallarmé, Claudel, Valéry, Léon Paul Fargue, Drieu La Rochelle y Apollinaire, al lado de Tagore, Peter Altenberg, Hofmannsthal, Carl Sandburg, Ezra Pound, Alexander Bloch y Maiakovsky; se ha hecho notar que aun cuando no se mencionen allí los nombres de Baudelaire y de D'Annunzio, ellos seguían frecuentando su imaginación. Y como dato curioso debe anotarse que en el último número se anuncia la próxima inserción de traducciones de poetas extranjeros y, entre éstos, «Kavaphis». Se trata, sin duda, del griego Constantino Kavafy, de unos años acá objeto de admiración mundial, pero cuya obra apenas vino a alcanzar amplia resonancia, mucho más tarde, después de 1950.

Y entre los poetas de lengua española, ¿quiénes, de los mayores y ya consagrados, podían ser los predilectos de estos jóvenes? Se consumaba la declinación del modernismo, aunque la influencia de este movimiento vino aún a prolongarse, como se verá, en los primeros libros de «Los Nuevos». La poesía de Rubén Darío dejaba de ser, para quienes ansiaban y advertían nuevos astros en el horizonte, aquel del que se pensaba haber

partido en dos, antes y después de él, la lírica de nuestro idioma. Luis Tejada, el celebrado cronista de la generación, dijo de él en una nota: «... Por lo mismo que fue un poeta puramente interpretativo, y no un poeta impulsor y creador, no existen en su obra motivos esenciales, eternos, fecundantes que puedan transmitirse hasta el porvenir como una fuerza estimuladora.» Venía luego, al frente del segundo grupo modernista, y como queriendo asumir la responsabilidad de prolongar su trayectoria hasta buena parte de la centuria, el argentino Leopoldo Lugones, cuyo ejemplo fue también seguido, en distintos aspectos de su obra, no sólo en Colombia, sino en varios países de Hispanoamérica. Julio Herrera y Reissig había sorprendido, después de la estación sentimental, por su alarde metafórico. A Ramón López Velarde se le emparentaba en un clima provinciano con el cartagenero Luis Carlos López, no habiéndose difundido todavía su más compleja voz de *Zozobra*. El simbolismo ético de Enrique González Martínez atraía apenas el espíritu reflexivo de alguno. Tablada era un estandarte de la renovación sobre quien, sin embargo, pesó la sospecha de frivolidad. De Chocano se recordaban sólo sus anécdotas. Los otros dioses menores del modernismo merecían ser olvidados.

De la obra de los poetas peninsulares, como los anteriores todavía cercanos en el tiempo, seguramente fue leída por «Los Nuevos» la de Miguel de Unamuno, escrita en los primeros años del novecientos; por razón acaso de su evidente sequedad —rasgo que ahora, en vez de aminorarlo, mueve nuestro interés— no era apta para provocar el elogio de quienes estaban prontos a otros halagos. Para Valle-Inclán, sobre todo por sus «esperpentos», era verosímil esperar mejor atención. Juan Ramón Jiménez fue el maestro, en gran parte, de una generación posterior diez o quince años después. A Antonio Machado se le oíría también más tarde con entrañable fervor. Y aunque no escribió en verso, no debería dejar de mencionarse, entre los españoles ampliamente divulgados de este momento, a Ramón Gómez de la Serna.

Los poetas colombianos que les antecedian, y por quienes podían ellos guardar simpatía, seguramente no se encontraban en los románticos ni en los neoclásicos, ni en los de la *Lira Nueva*, ni menos en los de la «Gruta Simbólica». Ni tampoco entre los «Centenaristas». La única figura objeto de una admiración general, como se atestigua en varios escritos que le consagraron, fue la de José Asunción Silva. Guillermo Valencia había merecido el reconocimiento de críticos extranjeros y, dentro del país, compartía esa importancia con la que provenía de su posición política. Pero era ya motivo de prevención, muchas veces injusta, aun cuando entonces se la disimulara entre las lisonjas que imponía, en la vida personal y en la pública, su mayestática personalidad. Víctor M. Londoño y Eduar-

do Castillo, sobre todo este último, fueron los primeros maestros de algunos de «Los Nuevos» en su juventud, gracias a su ideal de lirismo, de cultura, de perfección artística. Porfirio Barba Jacob, quien volvió por una temporada a Colombia, seguramente atraía más en su propia leyenda. Los otros modernistas no les despertaban de su indiferencia.

De este modo, las lecturas de «Los Nuevos» se inclinaban al conocimiento de autores extranjeros, tanto del pasado como modernos. El interés era primordialmente por poetas, ensayistas y novelistas franceses. Se menciona en especial el influjo en las derechas de dos autores de esa lengua, Maurras y Barrés; y en las izquierdas, de Gide, Rivière y Cre-mieux y, en general, de la «Nouvelle Revue Française». Y una común afición: los creadores de la novela rusa. Como también, entre los españoles, Unamuno ensayista, Baroja, Azorín y Ortega. Los dos últimos irían a influir notoriamente a varios de ellos, a ser toda una época en su prosa. Pero, a pesar de estos más recientes modelos, no había concluido la infortunada herencia «grecolatina», compañera inseparable de la pompa tribunicia y de la decoración modernista, que tenía en el viejo humanismo sólido antecedente. A la misma obra virgiliana, por ejemplo, podía acudir-se para ennoblecer la visión bucólica de nuestra provincia. Y el aprovechamiento pomposo de esa ambigüedad continuaba siendo inagotable en cuanto tuviese que ver con la elocuencia oral o escrita. Aquellos que estaban más propensos hacia lo nuevo la desechaban abiertamente, habiéndose tardado años en abolirla del todo. Un poeta como León de Greiff, ya desde 1915 señalado como vanguardista por su vinculación al grupo «Panida», de Medellín, desconcertaba a los habituales lectores de versos con una poesía diferente a todas las que hasta entonces se habían escrito en Colombia.

LA FORMACIÓN DEL GRUPO

Nos preguntaremos si realmente «Los Nuevos» constituyeron un grupo con aficiones y tentativas comunes o si con más propiedad puede hablarse de ellos como integrantes de una generación literaria, la que sigue a los «Centenaristas», en la que tan sólo la edad, y no las orientaciones, era su vínculo.

Según el editorial de la última entrega, correspondiente al mes de agosto de 1925, *Los Nuevos* es una revista, órgano de un grupo, que era el de la «nueva generación». Pero líneas adelante se advierte que «cuando se juzgue a nuestra generación, es inútil tratar de definirla en una sola agrupación homogénea». Y se aclaró también que ese órgano carecía de

orientación especial en política: «La política de los directores es independiente de la de la revista.» El grupo como tal era bastante heterogéneo, pues en él, al lado de los poetas, figuraban ensayistas, periodistas y políticos. Casi todos fueron a la actividad política, y, con la sola excepción de León de Greiff, quien, sin embargo, no ocultó su adhesión a las izquierdas, ocuparon posteriormente posiciones en el parlamento o en la vida pública. La política, después de la tregua republicana del Centenarismo, volvía con ellos a la vieja beligerancia. La mayoría adoptó una posición progresista de defensa de los derechos y reivindicaciones populares, y por un tiempo algunos se creyeron vinculados al socialismo incipiente. Los otros, que fueron menos, pero igualmente batalladores, propugnaron por un Estado fuerte de derechas. Con los años volverían a estar bajo las tradicionales banderas liberales o conservadoras, si bien hubo quienes no abandonaron jamás su fervor por las causas de la paz y contra las injusticias sociales, cuando, a su turno, los opositores extremaban, con el pretexto del orden, la vehemencia autoritaria. Si algún único vínculo pudiera señalarse es, inicialmente, el de la pugnacidad compartida contra la generación del Centenario, dueña del poder y sus privilegios durante largos años. Alfonso López Michelsen, que por edad se sitúa con posterioridad a «Los Nuevos», hizo en 1950 el panegírico de la generación del Centenario, afirmando que sólo ella «ha tenido una tan decisiva influencia en la vida nacional que cualquiera puede hallar su sello inconfundible en nuestra cultura de la primera mitad del siglo xx», y, en su desafecto por algunos de «Los Nuevos», añadió, no sin sarcasmo: «Los Centenaristas, con su estilo 'rodillón', determinaron un modo de ser y de pensar en Colombia. 'Los Nuevos', con su prodigioso estilo, no han hecho nada.»

Otro expresidente de la República, Alberto Lleras, quien sí formó parte, como se ha dicho, en la propia redacción de la revista *Los Nuevos*, no disimula su desconfianza hacia la obra literaria que realizaron, al menos en el momento inaugural, sus amigos de entonces, y en 1967, en el prólogo a un libro de Hernando Téllez, muerto el año anterior, compara la aguzada intención crítica que mantuvo este escritor, al que se considera también como integrante del grupo, con las acometidas, desdeñables para él en la perspectiva del tiempo, en que se empeñó su generación: «¿Pero su intolerancia fue injusta? No. Téllez dijo algo que debía decirse. No lo dijo atropelladamente, como lo hicimos los miembros de la generación de 'Los Nuevos' en nuestra tempestuosa aparición, de la cual no quedó rastro.» Allí mismo califica Lleras a Téllez como «el mejor artesano de las letras colombianas», elogio que no del todo habría satisfecho a este último, que bien supo establecer, estudiando a los autores del clasicismo colombiano (el clasicismo «criollo», que dijo), lo que hay más en

ellos, no únicamente de perfección gramatical como aun de acabado técnico. Por lo cual, lejos de la obra de arte, apenas se espera de sus laboriosos escritos la «pericia artesanal en la que debe reconocerse una consumada sabiduría del oficio».

Por cierto que en otra página de Lleras, la que en 1976 acompañó un álbum del artista Ricardo Rendón, se encuentra una de las más vivaces evocaciones que se han hecho de la época de «Los Nuevos». Habla de dos cafés bogotanos de esos años, el «Windsor», en la calle 32, y el «Rivière», en la 14, sitios habituales de sus tertulias. Allí iba De Greiff, «con el sombrero gigante de amplias alas, la barba bermeja e hirsuta y la pipa, los ojos azules de vikingo —que no habían visto el mar— y la pipa, que echaba humo perfumado sobre las ondas humanas, como la chimenea de un barco fantasmagórico». Allí Rendón, que llegaría a la celebridad como primer caricaturista político en la historia del país y a quien mucho se debió, como tal, el desplome de la hegemonía conservadora en 1930: silencioso y vestido de negro, borroneando dibujos sobre la blanca mesa metálica. Allí Luis Tejada, «muy joven, un poco frágil, despeinado, curioso, y parecía salir a la calle a capturar imágenes que después, una a una, iban apareciendo en sus crónicas, escritas en un estilo de simplicidad y firmeza que recordaba la línea de los dibujos de Rendón, en abierta contradicción con los principios retóricos de la época». Y el también muy joven poeta Luis Vidales. Y Jorge Zalamea, locuaz y divergente y contradictor a todas horas. Y el melancólico José Mar, ya pronto escribiendo sin tregua, en prosa tersa, la nota editorial de los periódicos liberales. La esquina de la carrera 7.^a y la calle 14, «la calle de mi juventud», dice Lleras, con las viejas casonas próximas de los diarios *El Tiempo* y *El Espectador*, donde varios de ellos trabajaban. En esos cafés, o en las pequeñas tabernas que los albergaban algunas noches hasta el frío amanecer de la ciudad amable, «todos acabamos por formar un grupo, de intención y aun de aspecto rebelde contra el férreo y cándido establecimiento de nuestro tiempo, y poco a poco nos distanciábamos más de las líneas políticas tanto como de las literarias y artísticas prevalecientes». León de Greiff, con un gesto distante, «desde luego, por sí solo, estaba a la extrema vanguardia», lejos de la comprensión que a sus singulares versos iría a faltarle por parte de unas gentes a quienes éstos les parecían, no obstante la música que llevaban y después se les reconocería, tremendamente disonantes.

EL MEDIO SOCIAL Y POLÍTICO

¿Cuál era, a grandes rasgos, el ambiente social y político que encontraron «Los Nuevos» en el país? Se ha dicho que el siglo XIX se prolongó en Colombia, como en otras naciones, hasta la primera guerra mundial. Un periodista inglés, Cunningham Graham, había escrito muchos años atrás que «para que Colombia se desarrolle y entre de lleno en el camino de la civilización se hace preciso que los asuntos políticos y los religiosos queden completamente separados». Todavía en los treinta primeros años de nuestra centuria no sólo se mezclaban política y religión, sino que en muchas ocasiones el poder público, representado en el alto gobierno y en el parlamento, debía ceder a las presiones de la Iglesia. Se recuerda, por ejemplo, que en la campaña presidencial disputada por dos conservadores, el gramático Marco Fidel Suárez y el poeta Guillermo Valencia, la inclinación eclesiástica favoreció al señor Suárez, que así salió elegido, y fueron tenidos como herejes los partidarios de Valencia, de quien se recelaba, entre otras cosas, haber incurrido en traducir el poema «Pánfila» de D'Annunzio. La casta política adueñada del poder se constituía, según palabras de Enrique Santos Montejó en 1916, «en la peor traba del desarrollo nacional». El año de 1918, en que Suárez asume el gobierno, se presentan, de acuerdo con Gerardo Molina, tres circunstancias: la terminación de la primera guerra mundial; la de convertirse los Estados Unidos en primer comprador de nuestro principal producto de exportación, el café, creándose así la consiguiente dependencia económica, y la iniciación del paso, que aún no concluye, del estado agrícola al industrial. El censo efectuado ese año dio para el país una población cercana a los seis millones de habitantes y comprobó el predominio rural, pues aquellos que vivían en conglomerados de mil quinientas o más personas eran sólo el 21 por 100 de la población. Ya en 1925 el sector industrial alcanzaba el 10 por 100 del producto nacional bruto. En ese año de aparición de «Los Nuevos», y un poco antes, coincidían en la vida nacional la llegada del dinero norteamericano como indemnización por la pérdida de Panamá con el proveniente de los primeros empréstitos; la construcción de ferrocarriles, a los que se daba carácter mesiánico, y de otras vías; los trabajos de la Misión Kemmerer; la expedición de leyes en materias sociales, bancarias y de control fiscal; la iniciación de exploraciones petroleras; el comienzo de la aviación comercial; el giro de la educación hacia el estudio de la economía y, en síntesis, como antes se ha dicho, la llegada del siglo XX a Colombia.

Como consecuencia de estos acontecimientos, los escritores y los poe-

tas iban a quedar olvidados en la provisión de los altos cargos administrativos, restringiéndose su actividad al periodismo y a la cátedra. Ya no eran los tiempos en que con un buen soneto se ascendía a ministro de Hacienda. La organización del Estado y de los negocios privados requería la formación de personal especializado. Rafael Maya, tan inclinado a lo tradicional, supuso en sus *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana* (1944) que con esos fenómenos los ciudadanos cultos quedaron marginados y se arruinó así, ni más ni menos, nuestro humanismo. Sospecha que sería verosímil si se pudiera sentar la existencia real de ese humanismo previo, independientemente de los estudios lingüísticos, sin duda valiosos, que hasta entonces realizaron admirables investigadores como Cuervo, Caro y el mismo Suárez.

Pero es cierto que, con anterioridad a la aparición de «Los Nuevos», la generación del Centenario se había propuesto armonizar la civilización política y cultural con el futuro desarrollo del país. Tiene razón López Michelsen cuando señala que ella «dio su fisonomía civil y democrática a la República en que nos tocó vivir» y que «gracias a su influencia civilizadora se vieron por primera vez en Colombia las transmisiones de mando sin intervención del cuartelazo, la guerra civil y la traición política». Esa generación había sufrido, en su mocedad, dramas como la Guerra de los Mil Días, la separación de Panamá y la dictadura de Reyes. De ahí su convicción en la condena a lo sectario, su nacionalismo, su amor a la palabra y a la libertad. Creó entre nosotros la prensa moderna y llevó con ella sus ideales cívicos a las nacientes ciudades. El periodismo fue su mística, lo cual en gran parte explica que, salvo contados casos, no hayan sido la literatura y la voluntad de estilo el campo predilecto de sus vocaciones. Su destino eran la noticia, el comentario y la formación de la opinión pública: de ahí el dicho de que la jefatura de las colectividades había pasado de los campamentos facciosos del siglo XIX a las redacciones, hasta hace poco tiempo, de los grandes diarios. Cuando, muchos años después, hacia 1953, al cabo de la destrucción de las instituciones que conllevó la violencia política, se quiso reconstruir al país, el ánimo cordial volvió con el pensamiento de los «centenaristas».

De modo que «Los Nuevos», al plantear otra vez la lucha partidista (y ya nadie menos que don Miguel Antonio Caro había sostenido, a comienzos del novecientos, que la existencia de dos partidos únicos es propia de una sociedad semisalvaje), encontraron un ambiente dispuesto a que ella se pudiese desenvolver lejos de la barbarie con que se había librado en el diecinueve. Y el afrancesamiento de los centenaristas fue, en muchos órdenes de la cultura, una de las primeras y permanentes influencias en las obras de iniciación y madurez de sus sucesores en la escena lite-

raria: ¿No se advierten las huellas de algunos de aquéllos, por ejemplo, en los primeros poemas de Maya o de Umaña Bernal? ¿No se prolongó esta afición a lo francés en la prosa que después habrían de escribir esos jóvenes? André Malraux pensaba que la tradición no se hereda, sino se conquista: uno y otro ejemplo fueron conscientemente asimilados por «Los Nuevos».

POESÍA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA DE LA ÉPOCA

Si el interés fue inicialmente por la literatura en general, «Los Nuevos» iban a ser de preferencia un grupo de cronistas que, después de la breve existencia de su revista, volvieron en 1927 a reunirse, en su mayoría, en *Universidad*, de Germán Arciniegas. Y, en la mitad de los treinta, en *Acción Liberal*, de Plinio Mendoza Neira, un jefe político entusiasta de la labor editorial. Muy pocos de ellos eran los poetas, y a la postre sólo podrían ser considerados tales aquellos que, como De Greiff o Maya, perseveraron en esa actitud y ejercicio en el curso de sus vidas. Esta situación debe ser tomada en cuenta si trata de compararse el medio en que surgió la obra poética de «Los Nuevos» con los ambientes que rodearon el nacimiento de la nueva poesía, alrededor de los mismos años, en naciones como España, México o la Argentina. Y esta confrontación puede, a la vez, indicarnos el conocimiento que llegaron a tener, a través de libros y revistas, de sus jóvenes camaradas en lengua española. Es frecuente, por lo menos, que de quienes más se sientan influidos los escritores sea de sus propios compañeros, con la inteligencia que crea la comunidad de época, de gusto y de estímulos. Los cuatro o cinco poetas del grupo se pensarían un tanto aislados y tendrían la curiosidad y el recurso de acudir a la poesía y a la crítica que en su mismo idioma publicaban entonces, en otros países, escritores que les eran coetáneos. Ya hemos mencionado a los poetas, hispanoamericanos y españoles, que por ser mayores y consagrados les acercaron a su primer conocimiento de la poesía. Digamos ahora cuáles publicaciones, entre las muchas que en ese tiempo se dieron a conocer, pudieron serles próximas por sus intentos de renovación literaria y de «nueva sensibilidad» que seguramente compartían.

Las antologías de Gerardo Diego, la primera de 1932, limitada al medio español, y de Federico de Onís, de 1934, extendida al hispanoamericano, se editaron tiempo después de estar plenamente formados como poetas. Es posible que en una u otra hayan confirmado la visión general que antes debieron formarse y les aproximaron a autores cuyos libros, como a menudo ocurre, son rareza hasta en sus propias patrias de origen. Jorge

Zalamea fue desde 1928 amigo de Federico García Lorca y de varios de los españoles de la generación de 1927, de cuyos primeros volúmenes queremos hacer mención como índice de posibles lecturas poéticas de «Los Nuevos». El *Libro de poemas* de Lorca es de 1921, pero es en 1928, con *Romancero gitano*, cuando su nombre adquiere la celebridad que le acompaña, justificada posteriormente por sus piezas dramáticas y con *Poeta en Nueva York*, de impresión póstuma, en 1940, aunque sus composiciones fueron conocidas mucho antes. *Marinero en tierra*, de 1925; *La amante*, de 1926; *El alba del alhelí*, de 1927, y *Cal y canto* y *Sobre los ángeles*, ambas de 1929, son las iniciales colecciones poéticas de Rafael Alberti. Manuel Altolaguirre dio a la luz *Las islas invitadas* en 1926, *Ejemplo* en 1927 y *Soledades juntas* en 1931. Por esos mismos años lanzó Emilio Prados breves tomos. De Gerardo Diego son *Manual de espumas*, de 1924, y *Versos humanos*, de 1925. Ligeramente anterior es *Presagios*, de 1923, de Pedro Salinas, que en 1929 entrega *Seguro azar* y en 1931 *Fábula y signo*, no olvidándose sus relatos de *Víspera del gozo*, de 1926. La primera edición de *Cántico*, de Jorge Guillén, es de 1928, prometedora de las admirables ampliaciones que más tarde fueron apareciendo. Los estudios gongorinos de Dámaso Alonso son de 1927. Luis Cernuda y Vicente Aleixandre vinieron a ser conocidos tiempo después. Entre las publicaciones literarias españolas se leyeron de preferencia la *Revista de Occidente*, de José Ortega y Gasset, salida en 1923, y que, junto con la *Gaceta Literaria*, de Giménez Caballero, desde 1927, y *Cruz y Raya*, de José Bergamín, a partir de 1933, dejaron de editarse al estallar la guerra civil en julio de 1936, aunque más tarde reapareció la primera. Las revistas poéticas, como *Carmen* de Gerardo Diego o las de vanguardia *Grecia* y *Ultra*, órgano del ultraísmo, debieron tener ínfima circulación en América. Vale en todo caso poner de presente que el entusiasmo mayor por la poesía española de 1927 se produjo en Colombia entre los miembros del grupo poético posterior, conocido con el nombre de un libro de Juan Ramón Jiménez: *Piedra y Cielo*.

De la obra de los poetas hispanoamericanos que simultáneamente hacían su aparición alrededor de esos años fue acaso la del chileno Vicente Huidobro la que mejor llamaría la atención de «Los Nuevos». Tanto en el aspecto teórico, por su concepción del «creacionismo» (cuya paternidad disputó con el francés Pierre Reverdy), como en la aplicación que de él hizo en sus primeros versos a partir de 1916. Dijo haberlo ideado cuando dictó en Buenos Aires, en ese mismo año, una conferencia sobre la nueva estética. Su poema ejemplar fue *Altazor*, publicado en 1931, pero que él alegaba, en las ruidosas polémicas que sostuvo, haber escrito en 1919, ya en desarrollo de su tesis: «Os diré lo que entiendo por un

poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva y todo el conjunto presentan un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de toda otra realidad que él mismo... Este poema es algo que no puede existir en otra parte que en la cabeza del poeta.» De Pablo Neruda, según declaración de José Umaña Bernal, en 1927 no habían llegado a Colombia sus libros, aunque ya por entonces, después de sus juveniles poesías amorosas, estaba entrando en la hermética y exacerbada apocalipsis de *Residencia en la tierra*, iniciada en 1925. De César Vallejo aparecieron poemas suyos en revistas y suplementos literarios bogotanos, seguramente tomados de *Heraldos negros*, de 1918; de *Trilce*, de 1922, y aun de *Poemas humanos*, que comenzó en 1923. Del argentino Oliverio Girondo, animador en su país del córrillo ultraísta, debieron conocer sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922, y *Calcomanía*, de 1925. De Francisco Luis Bernárdez sus libros inaugurales, todos en la línea de la nueva poesía. Y de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires*, de 1923; *Luna de enfrente*, de 1925, y *Cuaderno San Martín*, de 1929, así como los cuentos y ensayos que anunciaban la presencia de uno de los más grandes escritores de Hispanoamérica en nuestro siglo. Jorge Zalamea visitó por primera vez México hacia 1926 y fue amigo de quienes allí integraron el grupo de «Contemporáneos», cuyas obras —especialmente las de Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo y Gilberto Owen, que vivió largos años en Colombia— se divulgaron ampliamente en nuestra prensa literaria. Así como la de Carlos Pellicer, con amigos y condiscípulos en Bogotá. Otros poetas, que coincidían en edad con «Los Nuevos», fueron seguramente seguidos por éstos en sus diferentes trayectorias, las cuales con reiteración se caracterizaron por un gradual apaciguamiento de la agresividad, el desenfado y la audacia.

REVISTAS LITERARIAS

En Hispanoamérica se editaron, también por los años veinte, numerosas revistas que difundían los nuevos credos del arte y la literatura. Ellas son, de alguna manera, compañeras de las colombianas *Los Nuevos* (en Montevideo, en 1920, había salido ya una revista de vanguardia con el mismo nombre) y *Universidad*.

En Buenos Aires, que fue el gran centro vanguardista, se hizo en 1921 la publicación mural *Prisma*, dirigida por Jorge Luis Borges y Eduardo González Lanuza, que apenas se mostraría dos veces. De 1922 es *Proa*, también de corta duración. En 1924 circuló por primera vez *Martín Fie-*

ro, que en cuatro años se propuso reparar el desconocimiento, entre los lectores argentinos, acerca de los recientes movimientos europeos, pues se dice que no llegaban entonces a esa capital libros ni revistas representativos de ellos. Ya en su entrega inicial quiso divulgar la poesía y la crítica de Guillermo Apollinaire, uno de los padres de la lírica moderna. Pretendió poner al día la obra de los escritores y artistas jóvenes: después de ella se escribió y se pintó de otro modo en la Argentina. *Martín Fierro* arremetió contra el atraso que descubría en la imperante sensibilidad modernista, y es de anotarse que Leopoldo Lugones, su máximo exponente, amparaba esta rebeldía. No adhiriéndose a ninguno de los «ismos» en moda, sus colaboradores supieron tomar para sí lo que podían tener de valedero. Se logró con ello nada menos que un cambio de lenguaje: «Ninguna revolución intelectual puede hacerse sin renovar en alguna forma el lenguaje literario», escribió Pedro Salinas. El que se empleaba era anacrónico, pensaron, y debía utilizarse uno «a tono con el espíritu de los tiempos». De ahí la acogida a elementos provenientes de los diversos «ismos» con igual entusiasmo, ya que *Martín Fierro*, como luego se ha comentado, «los elabora, los transfigura y utiliza en la expresión de un espíritu que es moderno, pero al mismo tiempo sustancialmente argentino». Y la revista abarcó, sin restricciones, todo el horizonte de las letras y las artes. La Argentina, por lo demás, gozaba de un período de sólida bonanza económica, y quienes participaron en este movimiento provenían, por familia, de la burguesía o la pequeña burguesía. Así se explica su desinterés por las dificultades económicas y sociales, que no las padecía el país o no les tocaban de cerca. Un sector opuesto, el de los escritores de Boedo y sus portavoces *Los Pensadores* y *Claridad*, se situó a la izquierda, mostrándose adicto a la intervención en la vida pública. Y leyeron a autores franceses y rusos como Zola, Barbusse, Rolland, Dostoievski, Tolstoi, Gorki y Andreiev, también del afecto de «Los Nuevos» en Colombia. El presidente Alvear mantenía en la nación del sur un ritmo progresista y se mostraba respetuoso de los derechos y las libertades. El clima que allí regía, de desarrollo, bienestar y amplitud, contrastaba con el que acá vivíamos. La apertura al exterior, el avance y la concordia que prevalecían en la Argentina son factores valiosos que eximen de abundar en justificaciones sobre el mayor adelanto de su actividad cultural en esos años.

Otra publicación a la que es ineludible referirnos en esta breve ojeada a la tarea literaria de la época en Hispanoamérica y en España es la revista *Contemporáneos*, en Ciudad de México, un poco más tarde, de 1928 a 1931. Nacida también de la misma inconformidad contra la decadencia del modernismo, su tono es, sin embargo, menos beligerante que el de

órganos similares. Si atendemos a que sus gastos fueron sufragados por dos despachos gubernamentales y a que sus principales redactores cumplían funciones en la Administración pública, era en cierta medida un órgano oficial, en el mejor sentido del término. El principal pecado de que se la culpó fue su desarraigo, su europeísmo. No obstante, en sus páginas asoma con frecuencia el análisis de lo mexicano. Se le reprochó también un exceso de criticismo. En el terreno de la poesía se destacaba su amor a lo barroco, a la extrema pureza o al surrealismo. Fundiendo a la vez el respeto a una tradición personificada en poetas como Enrique González Martínez y Ramón López Velarde con una discreta afición a los «ismos». Octavio Paz precisó su valor: «isla de lucidez en un mar de confusiones». Al tiempo que no deja de reconocer que, «sin embargo, su interpretación de la tradición moderna desdeñó ese elemento visionario y pasional que es uno de sus componentes esenciales, desde el romanticismo hasta el surrealismo», por lo cual «la 'contemporaneidad' de los Contemporáneos fue incompleta y su interpretación de la tradición poética moderna omitió recoger ese haz de oposiciones en que consiste precisamente su modernidad». Querían sus colaboradores reflejar la atmósfera cultural de la época y «situar a México dentro de lo universal en términos de igualdad». Aquello que, según el mismo Paz, se propuso Darío: «hacer de los latinoamericanos los contemporáneos de todos los hombres». El mayor interés se concedió a las modernas letras francesas, traídas especialmente por la *Nouvelle Revue Française*. Otro tanto, a la poesía española posterior a Juan Ramón Jiménez y a la estética pregonada a través de la *Revista de Occidente*. Sin desconocer a autores de habla inglesa e italiana y a varios hispanoamericanos. Un gusto de lo nuevo pero a la vez por el clasicismo. Tenían —Villaurrutia, Torres Bodet, Gorostiza, Novo— conciencia del arte y del decoro de la literatura y eran «cultos, mesurados, disciplinados». Formaron, en la vida literaria de esa nación, una tradición estudiosa y por lo mismo casi invisible: «La mayor parte de sus miembros eran tan sólo sus libros para nosotros», dice Juan García Ponce, un escritor de nuestros días. En gran parte porque practicaron un profesionalismo de las letras que contradecía la bohemia anterior de intelectuales y artistas latinoamericanos. Otro crítico, Carlos Monsivais, ha escrito de los Contemporáneos: «Su refinamiento, su posición intelectualmente aristocrática, su curiosidad, su ambición estética no tienen límites. Promueven revistas, renuevan el teatro... dan a conocer numerosos autores y preparan las nociones de técnica y tradición... Fundan y alientan el primer cine-club. Inician la crítica de artes plásticas, de música..., aclimatan las literaturas europeas y norteamericana; traducen y asimilan las nuevas corrientes poéticas; combaten la rigidez y momificación naciona-

les; propician el espíritu crítico y el nivel autocrítico.» Tales fueron la actitud y la misión de los mexicanos del grupo de la revista *Contemporáneos*.

Debe también relacionarse con la época de «Los Nuevos», unos años después, la *Revista de Avance*, órgano, por tanto, de la literatura de avanzada, que de 1927 a 1930 reaccionó en La Habana, como casi todas sus afines hispanoamericanas, contra las descendencias del romanticismo y del modernismo. Así como en México los Contemporáneos habían luchado contra la patriotería ramplona, los jóvenes cubanos atacaron el espíritu provinciano que de tiempo atrás venía asfixiando al país. A la época precedente se le reconocían méritos históricos pero se le censuraba haber carecido de fisonomía cultural. Se quiso entonces, dijo Félix Lizaso, uno de sus redactores junto con Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier, José Z. Tallet y el catalán Martí Casanovas, «poner en circulación en Cuba una nueva sensibilidad —la sensibilidad del novecientos—, superando el conformismo en política, el modernismo en poesía, el naturalismo en la novela, el discursismo en la prosa y el lugar común y la improvisación en todas partes», con lo cual «tuvimos un sentido de cubanismo sin sentimentalismo que antes no conocíamos». Y Jorge Mañach precisa así esa intención: «Lo que queríamos aquellos críticos, ensayistas, poetas que todavía éramos jóvenes en los años del 26 al 30, era reaccionar —estridentemente, con herejía y hasta con insolencia— contra la inercia tradicional, contra actitudes mentales y morales y correspondientes modos de expresión... Las minúsculas, las imágenes desaforadas, las 'jitanjáforas', el encabritamiento tipográfico, la deformación plástica no eran sino la expresión concreta de aquel estado de ánimo.» Por lo menos dos corrientes poéticas afloraron en la *Revista de Avance*: la partidaria de una poesía «pura», intimista, ajena a todo aquello que pueda ser motivo de prosa, representada por poetas como Mariano Brull, Eugenio Florit y Emilio Ballagas, y la «social» de Regino Pedroso o Nicolás Guillén, en quien la poesía «negra» (que llevaron a Cuba, según Roberto Fernández Retamar, el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés y el norteamericano Langston Hughes) termina fundiéndose, en gesto anti-imperialista, con la «social». Más tarde va a surgir allí, desligada de las anteriores tendencias y en general del clima poético que con o sin ellas se había vivido, la más compleja figura de José Lezama Lima.

«LOS NUEVOS»: ¿GRUPO O GENERACIÓN?

Frente a todas estas distintas manifestaciones de la inconformidad juvenil que recorre en América de habla española desde el Río Bravo hasta el Río de la Plata, inconformidad contra el atraso social, la pobreza, la inmoralidad pública, la irresponsabilidad de los políticos, la incultura y la manera como todo este mundo de sinrazón continuaba manifestándose en tardíos sollozos románticos o en el mal gusto del final modernista, ¿cómo juzgar la obra de «Los Nuevos» en Colombia, cuando la esperanza general, además de un cambio radical de la sociedad, era la de unas letras y unas artes más en armonía con el nuevo siglo?

El editorial del primer número de *Los Nuevos* intenta definir así al grupo: «'Los Nuevos' constituyen una agrupación de carácter intelectual, integrada por escritores que, atendiendo a razones más de pensamiento que de edad, se determinan naturalmente, dentro de la vida nacional, después de la generación que surgió en las días del Centenario.» En cuanto al sentido de la revista se pone de presente que, «por sí misma, no tendrá orientación ni carácter alguno», lo cual no deja de parecer sorprendente, si bien se aclara que no se trata de un órgano ecléctico. Será simplemente, dice, «un índice de las nuevas generaciones», referencia ya bastante vaga, sobre todo cuando también se afirma que «todas las ideas o principios hallarán cabida allí, sin confundirse en forma alguna, dentro de las naturales demarcaciones que fijan la filiación política o religiosa de sus autores». Esta última, como vemos, continuaba siendo preocupación primordial dentro del imperialismo teológico reinante. Siguiendo esta cadena de imprecisiones se lee allí, asimismo, que estos noveles escritores pretendían «levantar una cátedra de desinterés espiritual y contribuir a desatar una gran corriente de carácter netamente ideológico en el país». A pesar de todo ese eufemismo se afirma que obedecen ellos «a un noble, a un impetuoso, a un violento deseo de renovación».

«Los Nuevos»: ¿grupo o generación? En su estudio sobre *La literatura colombiana en el siglo XX*, Rafael Gutiérrez Girardot rechaza el nombre de «generación» que ellos mismos se dieron. Afirma que «fueron simplemente un fenómeno de la vida literaria (el de los grupos de escritores) semejante al de 'El Mosaico' en el siglo pasado y al de 'La Gruta Simbólica' en los comienzos del presente». Añade que de estos antiguos grupos «se diferenciaban 'Los Nuevos' porque tenían una conciencia discretamente mesiánica que expresaban con muy modesto *pathos*». Y al comentar la afirmación en 1976 de Luis Vidales, según la cual «estábamos ('Los Nuevos') demoliendo una fortaleza, un viejo país, una sociedad

ochocentista, en los momentos en que la historia comenzaba su obra de pica contra todo lo vigente», piensa este crítico que tales escritores no lograron ciertamente demoler la sociedad, aunque algunos de ellos, León de Greiff, Luis Tejada y el mismo Vidales, «la pusieron en tela de juicio». Acerca de la iniciación de la vanguardia cree Gutiérrez Girardot que ella «no surgió en Colombia bajo la influencia de las vanguardias europeas, de las que se tuvo conocimiento fragmentario y posterior, sino como el desarrollo dialéctico del modernismo literario y de la modernización social». La vanguardia, según opina, se inició más tarde entre nosotros con *Tergiversaciones*, de León de Greiff, en 1925, cuando la sociedad colombiana y su literatura comenzaban a ponerse al día. En relación a esta tesis valdría recordar la confesión de Luis Vidales de que, cuando escribió sus poemas de *Suenan timbres* (1926), que las gentes llamaron «vanguardistas», no había él leído aún a los autores representativos de esas tendencias, entendiendo nosotros que se refirió principalmente a los franceses, ya que de Hispanoamérica y de España debían llegarnos, según hemos visto anteriormente, libros y revistas de la joven literatura.

LA GENERACIÓN DEL CENTENARIO Y «LOS NUEVOS»

Inicialmente, «Los Nuevos» habían proclamado su independencia y su desdén, en todos los órdenes, con respecto a la generación del Centenario. Pero ya en vísperas del primer mandato de una de las personalidades que mejor simbolizaron a ésta, el doctor Alfonso López Pumarejo, quien asumió la Presidencia de la República en 1934, algunos de ellos se alistaron no sólo a colaborar en altas posiciones de la nueva administración, sino a expresar que tal participación tenía por fundamento la de estar «identificados con el pensamiento» del doctor López. Aun cuando Jorge Zalamea iría más tarde a prestarle su concurso, primero como secretario general del Ministerio de Educación y encargado del mismo y más tarde en la propia Secretaría General de la Presidencia, se anticipó en 1933 a manifestar su recelo ante la subordinación de «Los Nuevos» a los centenaristas, que, a su juicio, implicaba la presencia de esos jóvenes en el gobierno. Es ése el motivo de la carta que desde Londres envió a Alberto Lleras Camargo y Francisco Umaña Bernal. «Esta noticia —les escribe Zalamea— viene a corroborar la adhesión de la mayoría de los que en un tiempo se llamaron a sí mismos ‘nuevos’, a las personas y doctrinas de la generación del Centenario». Terminaría así, pues, la hostilidad que contra ella había manifestado «un grupo tan numeroso como el nuestro y en el que —como el tiempo ha venido a probarlo— no pasaban de cuatro

los escritores auténticos, los artistas de vocación insobornable». Se había pensado que «Los Nuevos» era una generación literaria, agrega, «pero los años han pasado, y esta afirmación ha tenido que modificarse: de nuestro grupo, que pasaba del centenar, apenas si dos o tres han continuado buscando en el arte la norma y empleo de su vida». Los otros, en efecto, fueron a destacados cargos públicos, al congreso, a la diplomacia, al periodismo. Gran parte de ellos a la política —y como allí mismo anotó Zalamea y seguiría corroborándose con los años—, «no tardaban en lograr en ésta más preeminencias, agasajos y triunfos que obtuvieran nunca».

En el mismo escrito expresa Jorge Zalamea que la labor literaria de «Los Nuevos» «no había sido más que una actividad de prestado, una válvula de escape de la que había sido fácil apoderarse por la misma miseria de nuestra literatura, por la carencia de una escala de valores y por la desconcertada generosidad con que nuestra prensa admite y prohija todo desahogo literario». Y vuelve a referirse, sin nombrarlos, a «esos tres o cuatro escritores auténticos a que hubo de reducirse con el tiempo nuestra promoción numerosa de literatos». A través de sus textos descubre que su grupo «pretendía nada menos que lograr mayor conciencia y dominio en el escritor, mayor independencia y severidad en la crítica y mayor alcance humano y universal en la producción». Y volviendo contra los centenaristas, agrega que «Los Nuevos» «querían una literatura que tuviese la medida del hombre, no la medida de la apariencia, que parecía ser la de sus antecesores». Por todo ello no disimulaba su pesar ante la actitud de varios de sus compañeros de «adhesión entusiasta a los hombres y doctrinas de la generación del Centenario».

El ingreso de parte de miembros de «Los Nuevos» a cargos directivos de la gestión pública puede justificarse si se considera que los gobiernos colombianos, así como otros hispanoamericanos, necesitaron contar con el concurso de quienes por su preparación intelectual presumiblemente estaban más capacitados para ejercerlos. Y la mayoría de aquellos que no fueron a las posiciones oficiales, al margen del gobierno en intervalos o porque tuviesen diferencias doctrinarias con él, se dio a la actividad política en el periódico o en el parlamento. El escapismo, la condición de evadidos, la huida de las concretas realidades nacionales era apenas, fugazmente, sueño de juventud. Lo definitivo —no digamos lo peor o lo mejor— fue que el poder y la política alejaron en gran parte al grupo de la creación literaria, sin que, de otro lado, se sintiesen ellos, sino por excepción, realizados. José Umaña Bernal, con sus muchas veces justificado escepticismo, comentó: «Los de mi tiempo, los que vivimos los dieciocho años en 1920, formamos una generación de escapistas. Por lo menos hasta que cayó sobre nosotros el incipiente otoño de los treinta. Y entra-

mos —abominable cuarto de hora— a la posada de pícaros de la vida pública. Donde nada hicimos, porque no teníamos nada que hacer.»

LA LITERATURA PROVINCIAL

Uno de quienes mejor representaron a «Los Nuevos», el poeta y crítico Rafael Maya, cuya vida fue de casi entrega total a las letras, detuvo muchas veces su atención en escudriñar la tarea intelectual de Colombia y a él se deben varios escritos acerca de las intenciones y logros de su grupo. Estableció en 1944, en las ya citadas *Consideraciones críticas*, algunas verdades que no deberían olvidarse. Por ejemplo, que nuestra obra literaria pone en evidencia el aislamiento del país «y es de índole familiar y doméstica, como lo son, por otra parte, nuestros gobiernos, y casi todas nuestras instituciones sociales y políticas»; que muchas muestras de nuestro espíritu denuncian, por tanto, su provincialismo; que el colombiano «es, casi siempre, un escritor de *entre casa*, una celebridad de familia»; que esa intimidad no lo vincula, sin embargo, al alma de la raza, siendo decorativa y puramente sentimental. Todo lo cual lo llevaba a concluir que, a lo sumo, «nuestra literatura posee mayores virtudes de forma que de esencia». Cuarenta años después de conocidos esos juicios no sabríamos ciertamente decir si pueden mantenerse con respecto a lo que ha venido después. Pero es indudable que nuestra expresión se aleja cada vez más de formas y tonos que antes podían tomarse como habituales. Y que no eran exclusivamente propios, sino que afectaban gran parte de la producción hispanoamericana. Reconocía, sin embargo, Maya en ese libro algo que apreciaba como ventaja frente a las incitaciones de la aventura estética: «Hay un buen sentido nacional —dice— que rechaza lo extravagante y lo arbitrario.» Y agrega que este constante cuidado nos coloca en apariencia «a la zaga de muchas cosas», pero «ha favorecido el desarrollo gradual de nuestra cultura». Lo que muchos no dejarán acá de tomar como consuelo por no haberse participado, en los años a que venimos refiriéndonos, con el entusiasmo que mostraron los jóvenes de otros países por la literatura y el arte nuevos. Porque lo cierto es que las tendencias de posguerra, que en algunas partes serían verdaderamente ruidosas, en Colombia tuvieron mínima repercusión. Deberían pasar varias décadas, como más o menos ha ocurrido en estos cuarenta últimos años, para que después algunos pretendieran desentrañar el sentido de corrientes en las que todavía se ha reconocido vigencia, como la encontraron, por ejemplo, en ciertos aspectos del irracionalismo poético.

En el mismo trabajo que hemos mencionado escribió Maya sobre

«Los Nuevos»: «Este grupo, si bien representó un rompimiento político y literario en relación con los centenaristas, pues en política volvió a las afirmaciones extremas, como reacción contra el sincretismo anterior, y en el campo intelectual amplió considerablemente el radio de la creación artística, permaneció, no obstante, fiel a ciertas escuelas del siglo pasado, como el simbolismo y el parnasianismo franceses, por una parte, y de otro lado a la tendencia clásica, profundamente modificada por lo que hubo en el modernismo de más próximo a esta escuela.» Reconoce asimismo que aun cuando «en la crítica, en el teatro y en la novela» (nótese que no menciona a la poesía) se propuso llevar a cabo una renovación, «sin llegar más que a ensayos plausibles de significación aislada y personal», no se obtuvieron finalmente resultados positivos. La entrega inicial de «Los Nuevos» a las letras se disolvía, salvo contadas excepciones, entre los requerimientos de la política y de la «República Financiera». Además, el parnasianismo, que de acuerdo con un común entendimiento no había sido más que un neoclásico, estimulaba modalidades raciales menores como la brillantez y el gusto por la ornamentación. Y el clasicismo, también debió aceptarlo Maya, apenas había llegado a ser meramente formal, fruto del antiguo celo «por la pureza idiomática, por la corrección gramatical». Ello lo llevó a sostener en un momento que «aun escritores que pudieran llamarse grandes, aparecen más como académicos que como clásicos». Lo cual descarta la admiración, o la reduce sólo a unos nombres, que indiscriminadamente manifestó otras veces hacia los presuntos representantes de nuestro clasicismo.

Pero Maya, amante del reposo y de los viejos libros, recelaba de que cuanto sucedió a raíz de la primera posguerra, en 1918, constituía una gran catástrofe para la inteligencia y la moral y de ello conjeturaba la anarquía que desde entonces, según sus temores, se apoderó universalmente de las letras y las artes. Al amparo de esa crisis espiritual, de esa «des-humanización» (con el término de Ortega), cuyos promotores reconocía en Apollinaire y Picasso, medraban, según lo afirmó, las vanguardias artísticas. Y no eran solamente éstas las que a tal desastre condujeron, sino que acusó al propio modernismo de haber quebrado antes aquella «literatura orgánica, más de fondo que de forma», que era su verdadero ideal: «En 1916 muere Darío, que adaptando al genio de la literatura castellana innovaciones de origen francés, enriquece la literatura hispana y crea en América una nueva sensibilidad estética, al mismo tiempo que siembra los primeros gérmenes de corrupción.» De otra parte, desconfiaba también de cierta herencia de nuestro humanismo del siglo XIX, y por eso tildó de simbolizar a un desdeñable «humanismo rosarista» a alguien que no fue de sus afectos, Luis María Mora, poeta, catedrático del Colegio del Rosa-

rio y contradictor de la estética proclamada por Guillermo Valencia. Y, de consiguiente, rechazaba los tópicos en que fundó Mora sus ataques al modernismo, la «claridad latina» y la «tradición hispánica», encontrando en la defensa de esta última «más emoción patriótica que discernimiento histórico». Con lo que, de paso, no dejaba de aludir a la casi excluyente influencia que fue para «Piedra y Cielo» la poesía española clásica y moderna.

Más razón tenía Maya al pensar que del humanismo del siglo pasado que él reconocía como verdadero, el de Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro, no le quedó al país, si exceptuamos la tarea de unos pocos estudiosos, sino «un poco de fraseología, la afición por ciertos temas eruditos y algo que podríamos definir como la manía o prurito del *grecolatinismo*». Una mitología neopagana iniciada en marmóreos poemas y puesta luego al servicio de la oratoria y de articulistas grandilocuentes. Grecolatinismo que caló mucho en una fracción de «Los Nuevos», apunta Maya, aquella que políticamente representó «la tendencia tradicionalista y conservadora»: Silvio Villegas, José Camacho Carreño, Eliseo Arango. Vicio que derivaba tanto del modernismo (Darío, Valencia) como de las remotas humanidades. Y al preguntarse (recordemos que escribe en 1944) hasta cuándo soportaría el país la erudición grecorromana, contesta reconociendo un mérito en poetas surgidos después: «Sólo la última generación poética del país, agrupada bajo el título de 'Piedra y Cielo', parece haber roto definitivamente con el contagio grecolatino, para orientarse hacia formas musicales e intelectualistas de expresión.»

LA POESÍA «DE IDEAS»

En Colombia se había supuesto hasta entonces, si exceptuamos a un poeta como José Asunción Silva en el XIX, o, ya en la época de «Los Nuevos», a León de Greiff, decididamente inclinado a la imaginación y a la música verbal, que la poesía era cosa de ideas, como desafortunadamente la entendió también Maya. Otros pensaban, como veremos, que la razón constituía elemento primordial en el poema. Se desatendía así a dos sentencias en boga en ese tiempo. La de Mallarmé: la poesía se escribe con palabras y no con ideas. Y la de Antonio Machado: el intelecto no ha cantado jamás. Maya perseveró en su actitud hasta creer que el trabajo del lenguaje era algo de simple «forma» que no llegaba al «fondo» de la poesía. Supuso que «la poesía colombiana alcanza mayor altura de pensamiento... cuando deja de atender exclusivamente a las formalidades de la perfección artística por sí misma», como ocurrió antes, según su con-

jetura, con José Eusebio Caro, Pombo, Fallon y el mismo Julio Arboleda. Al último no vacila en alabarlo por haber desenvuelto, en un relato rimado, «una especie de filosofía de la Conquista». (Claro que el gran elogio en este sentido, digno de la mayor confusión, proviene de Pombo: «Cada verso de Caro es una idea».) Y Maya avanza hasta suponer que extrayendo las ideas de los poemas de este último se podría, para nuestro asombro, hacer «un tratado en prosa sobre el amor, la muerte, la patria, la civilización», sus temas predilectos.

En este supuesto predominio de las ideas en la creación poética no estuvo solo Maya en «Los Nuevos». También Luis Vidales, casi en la aparente orilla opuesta y quien figura en el grupo como el más revolucionario o vanguardista por haberse tomado en el verso mayores libertades que sus compañeros, pretendió que un elemento esencial del poema debía ser el humorismo. Por lo menos en su primer libro, *Suenan timbres*. Y todo humorismo, sabemos, conlleva un juego de la inteligencia y se desarrolla con una retórica del pensamiento. Así, Luis Tejada, primer exegeta de la obra de Vidales, la presentó con arrogancia como «una poesía de ideas». Notándose que la intención «humorística» de Vidales fue enteramente distinta de la pretensión «filosófica» que anhelaba Maya. Para éste la poesía era «patrimonio de espíritus selectos y reflexivos», no de «los llamados artistas del lenguaje», que llevan «inevitablemente a la decadencia de toda cultura». Ya que, según su dictamen, «el estilista es el insecto que anuncia la corrupción de las aguas sociales». El pensamiento de Maya en estas materias era contradictorio, sin duda, porque al fin y al cabo en esas mismas *Consideraciones críticas* no se niega a reconocer que la poesía del siglo xx, que invadió todos los géneros (el signo lírico de nuestra época, de que habló Pedro Salinas), «se ha vuelto más poética». La final aceptación, implícita en este aserto, parece desestimar sus anteriores preferencias. Dijo: «Ese afán por aligerar el verso de todo peso conceptual, de todo lastre erudito, y hasta de la plasticidad de las imágenes reales, es alto y laudable anhelo de pureza lírica, que en algunos grandes poetas de hoy resulta de efecto maravilloso.»

En un libro posterior de Rafael Maya, a cuyos conceptos sobre las letras patrias deberá acudir por la seriedad y disciplina con que las estudia, no importa las discrepancias que susciten, se refirió a la dilatada influencia que el movimiento modernista alcanzó en este país. Es en el conjunto de ensayos que consagró en 1961 a *Los orígenes del modernismo en Colombia*. Ese ascendiente, opina allí, no terminó en los centenaristas, sino en «Los Nuevos», aclarando que «esta observación se refiere únicamente a la etapa inicial de este grupo». Lo que explica con una breve referencia a las obras de ese período, incluso la propia: «Umaña Bernal,

con dignidad superior a la de muchos poetas anteriores, recoge en sus sonetos juveniles el último rasgo de la elegancia parnasiana; León de Greiff, millonario de ritmos, reitera la canción lunática de Jules Laforgue; Rafael Vásquez exalta las fuerzas primitivas de la naturaleza, como postrera manifestación del vitalismo modernista; Pardo García satura su lirismo con un profundo sentido panteísta del paisaje, antes de lanzarse a las exploraciones cósmicas, y, en plano inferior al de estos compañeros, el autor de *La vida en la sombra* saluda, por última vez, a su Grecia de estampa satinada.»

FRENTE A LAS LETRAS PATRIAS

Presentado a grandes rasgos el pensamiento de esta reconocida figura de «Los Nuevos» en la poesía y en la crítica, es interesante saber qué opinaron en su momento inicial y cómo han opinado después otros de los integrantes de ese grupo acerca de algunos de sus antecesores en la actividad literaria colombiana.

Manuel García Herreros, desde las mismas páginas de la revista, afirmó tajantemente ser la poesía colombiana de entonces la más atrasada y reñida con la época, increpando a nuestros poetas de estar pendientes del pasado y no interesarse por la vida moderna. Lo que tal vez parezca exagerado, de alguna manera, si consideramos que hacia 1920 apenas se vislumbraba entre nosotros, en su vasta repercusión, la presente centuria. A José Eustasio Rivera, en los sonetos de *Tierra de promisión*, le ve meramente descriptivo e indiferente a la exploración del espíritu y le increpa monotonía e incapacidad para la sorpresa. Acusa a los centenaristas Miguel Rasch-Isla, Alfredo Gómez Jaime y Ricardo Nieto de ignorancia y vacuidad. Ni aun sus amigos de agrupación suscitan el elogio. A Rafael Maya le tacha la exclusiva pretensión de añorar el pretérito, censura que aparece invalidada desde el segundo libro del poeta, *Coros del mediodía*. Y de Rafael Vásquez denuncia su torturante obsesión de sonoridad, dispuesta sólo a domesticar rimas y vocablos indóciles. Pero la crítica de García Herreros se acompaña, burlando su ambición de cambio, con el desdén por las nuevas tendencias artísticas, ya que dice pretender únicamente, sin saber a qué atenernos, el rechazo de toda escuela.

El nombre de Luis Tejada, aquel «hombrecillo diminuto que tenía un alma tan grande», según Alberto Lleras, es una referencia constante cuando se habla de «Los Nuevos». Muerto cuando contaba veintiséis años, introdujo a la prensa de esos años un gesto de ligereza y originalidad. A pesar de las ideas avanzadas, de la militancia socialista, de la aleatoria agresividad, miraba más con su corazón nostálgico de provinciano a una

Bogotá que apenas despertaba y se le asemejó «conservadora y romántica por excelencia»: «Que no nos quiten nuestra mugre, lo único que da color, sabor y espíritu a la ciudad.» No quería los versos perfectos que sabían escribir con brillantez modernistas y centenaristas, porque los amaba «un poco descoyuntados, pero vivos y que vengan formados de palabras, no exóticas, sino simplemente imprevistas». Aspiró a que ellas dejaran al lector un poco atónito. Y: «No importa que el vocablo no sea demasiado elevado, demasiado poético. ¡Hay versos malos que son tan bellos!» Si Verlaine pidió torcerle el cuello a la elocuencia, Tejada requería lo propio para la música. Ya Unamuno había dicho que «algo que no es música es la poesía», y se hizo general, entre los alardes vanguardistas de la época, el menosprecio de lo melodioso como soporte del poema. Además, la escritura sujeta a la corrección idiomática, que se ha pretendido como rasgo colombiano, le denotaba pobreza mental: «Por eso nuestra literatura es la más retrasada, la menos inquieta, vigorosa y fecunda del Continente.» Rubén Darío, descubría de pronto, había desempeñado una misión, sin llegar a ser ella vital para la poesía del futuro. Vale más su repudio del patriótico deber de admirar a escritores que juzgaba insignificantes. Sus más enconados ataques, los que hizo a Marco Fidel Suárez. Y a Guillermo Valencia. Y a Luis Carlos López, cuya mueca ahora algunos pretenden ejemplar: por sus repeticiones, él lo creía plagario de sí mismo. Sobre este último dijo: «López no es un humorista, ni tampoco un psicólogo, ni siquiera un caricaturista; estas tres actitudes entrañan cierta noción esencial y radical de los hombres y del mundo que no posee nuestro poeta, cuya sempiterna frivolidad resbala por las superficies de las cosas.» En definitiva, pensaba Tejada que «este país es esencialmente conservador en todos los aspectos de su vida, pero singularmente en lo que se refiere a la literatura». Y, sin atenuantes, observó que «nuestra lírica, sobre todo, está retrasada cincuenta años».

Fueron varias las oportunidades en las que, en su juventud, intentó Jorge Zalamea minimizar la obra de la generación centenarista y su literatura, cuyo «corazón hipertrofiado» juzgaba deliberadamente codicioso e insincero. En su referida carta de 1933 el denuesto asumió tono patético: «No temo acusar a la generación del Centenario de inconsciencia, debilidad, histrionismo y mezquindad en sus fines; no temo decirle que ha defraudado el destino magnífico que le tocó en suerte (alude a haber ella recibido pacificada la nación, al cabo de las guerras civiles) y que, en vez de entregarnos una República organizada conforme a su naturaleza y a sus medios, nos ha entregado un Estado artificial que no acierta a producir en nosotros orgullo ni regocijo.» Cabe recordar cómo, sin embargo, a «Los Nuevos» les fue dado beneficiarse de la generosa acogida que, en

la tarea cultural, el periodismo y la administración, les brindaron hombres del Centenario como Santos y López. A pesar de este paliativo, para Zalamea la literatura centenarista, más que ominosa, era inexistente.

Hernando Téllez, quien fue el más joven de «Los Nuevos» (inicialmente se vinculó a *Universidad*), dedicó la mayor parte de su vida al diarismo, a la narrativa y al ensayo. En este último género sobresalió por la lucidez y agudeza de sus juicios, así como por la gracia de una escritura que confesaba en Azorín la pasión de su primera juventud literaria, pero que luego halló en las letras francesas, no sólo las modernas, sino las clásicas, singular estímulo. Al contrario de Maya, creía Téllez que el siglo XIX colombiano pasó sin legar influencia en nuestra literatura. No desconociendo que se hubiesen producido en él obras meritorias, sino porque ninguna de ellas conservó después la fuerza de irradiación necesaria para prolongar su vigencia. Y así, por ejemplo, como Maya juzgó que Marco Fidel Suárez era el más alto modelo literario colombiano en su oración a Jesucristo, Téllez la encontraba, al igual que todas sus páginas, demasiado hecha y artificial. Daba, en cambio, este lugar a Tomás Carrasquilla, gran clásico de nuestra prosa. Seguramente van a permanecer muchos de los juicios de Téllez en distintas materias, pero no los dedicados a la poesía, los cuales, si no lo fueron entonces, parecen hoy menos eficaces. Entre los poetas colombianos señaló en primer término a Guillermo Valencia, admiración que quizá fue compartida por el resto de sus compañeros, aunque varios antepusieron a ella la figura de Silva. Pensaba que el poema, con menosprecio u olvido de la imaginación, era el feliz acuerdo entre la intuición y la razón. Tampoco sospecharía que es, sobre todo, lenguaje. Y proclamaba, como insustituible, el predominio de lo racional en lo poético: ¿quería aludir a la naturaleza mental del arte? ¿O a la fusión en él de lo sensible y lo abstracto? Ya mucho antes de Poe, de Antonio Machado, sostuvo Shelley que: «Razón es análisis, imaginación es síntesis. La razón trata de la diferencia de las cosas y la imaginación de sus analogías.» Con lo que se despeja más de una duda. De ahí resultan en él ligerezas como un insinuado desdén por la poesía de Apollinaire. Pero, limitándonos a nuestro tema, recordemos que su concepto acerca de la producción centenarista fue la de ser absolutamente insatisfactoria: «Una irresistible tendencia a la cursilería se presentaba con cierto carácter inexorable en esa literatura, pues ni aun los espíritus más cautos y perspicaces que en ella operaban podían sustraerse totalmente a semejante tributo.» Con otros argumentos como los de la irracionalidad, la monotonía o la confusión, tampoco irían a ser favorables, con frecuencia, las opiniones de Téllez sobre los poetas colombianos desde *Piedra y Cielo*.

NI POESÍA PURA NI SURREALISMO

Sorprende que entre los problemas poéticos que discutieron «Los Nuevos» se encuentren mínimas referencias a dos asuntos que atrajeron larga y apasionadamente el interés de su época. Nos referimos, claro está, al debate sobre la «poesía pura» y al intento de emancipación del espíritu que proclamó el surrealismo. Una y otra cuestión asoman cuando más en sus escritos, atribuyéndoles carácter casi exótico. No existió en ese grupo un poeta a quien se pueda emparentar con el ideal de pureza del abate Brémont. No se dio entonces ni después. Ni tampoco el que ensayara una aproximación a los procedimientos surrealistas. Lo que cincuenta o sesenta años más tarde se ha mostrado en el país, con modesta estridencia, a lo sumo es rastro de la eterna insurgencia juvenil, pero ni sombra de la lucha verdaderamente revolucionaria y desesperada que encarnaron Breton y sus amigos.

Sin embargo, en lo que concierne a la poesía pura, sabido es que ella tuvo no sólo sus mejores teóricos y sus más cercanos adeptos en Francia (1925-1926), sino que también poetas de lengua castellana, contemporáneos de «Los Nuevos», se sintieron en un momento atraídos por el empeño de lograr el poema esencialmente poético, eliminándole «todo lo que no es poesía». La tentativa iba más allá de la que se había propuesto antes Juan Ramón Jiménez, asumiendo dirigir su palabra sólo a la «inmensa minoría». Una poesía construida «únicamente de elementos poéticos en todo el rigor del análisis», como la quisieron un día Jorge Guillén o Gerardo Diego, estaría apenas al alcance de muy pocos seres ligados a su autor por afinidades electivas. Guillén, con justa sabiduría poética, prefirió otra, la del gran *Cántico*, compuesta y compleja, del poema «con poesía y otras cosas humanas». En Cuba y en Chile, principalmente, se escribieron también excelentes poemas con similares orientaciones. Y de otro lado el primer *Manifiesto del Surrealismo* (1924), con su inmersión en el mundo de la subconsciencia y de los sueños y negadora de la disciplina formal de la tradición literaria, lograría igualmente en España, después del motín ultraísta y de la consiguiente reacción neopopulista, la adhesión parcial de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre o Luis Cernuda. Allí también, como en muchas partes, figuras menores practicaron, de manera más ortodoxa que los antes nombrados, pero lejos de sus logros deslumbrantes, las fórmulas hacia un llamativo «automatismo psíquico puro». El surrealismo no tardó en recorrer a Hispanoamérica: Chile, Perú, México, Guatemala, Argentina, etc. Al igual que de la poesía pura, también fueron escépticos del surrealismo los poe-

tas colombianos de «Los Nuevos», y sólo después de ellos vino a notarse acá una inclinación, en todo caso alejada de la «escritura automática», por esta misteriosa y mágica zona de la poesía moderna.

LEÓN DE GREIFF: LA CREACIÓN DE UN LENGUAJE

Quizá no aparezca inoportuno iniciar estas breves referencias a la obra de León de Greiff (1895-1976) con una, la más breve, a la persona del poeta. Podemos hacerla ahora, cuando su presencia física ha dejado de gravitar (llamativamente, aunque él no se lo propusiera) a nuestro alrededor. Casi se le escuchan todavía los pasos por las calles bogotanas que día y noche recorrió. Su impar y solitaria estampa fue en sesenta años, para las gentes, la encarnación de nuestro más raro, insolente y misterioso arte poético. Existen dos poemas suyos, por lo menos, en que dibuja su silueta. Un soneto, de 1916: «Porque me ven la barba y el pelo y la alta pipa / dicen que soy poeta...», y aquel otro, su autorretrato de muchos años después: «... belfa la boca de hastiado gesto / si sensual, ojos griseos, con un resto / de su fulgor —soñantes, de adehala / todavía—. La testa sin su gala / pilosa. El alta frente. Elato. Enhiesto...»

De alguna manera, es verdad, parecían inseparables su figura y su verso. Lo que de extraño y singular hubiese en el conjunto de aquélla, y sin duda lo había, debió de repercutir poderosamente en la estimación de sus poemas. Llegamos entonces a preguntarnos si más importante que la obra de León de Greiff, que el valor intrínseco de su propia poesía, fue la imagen personal del poeta León de Greiff, imagen de poeta «maldito» en la que algo podía reconocerse, por ejemplo, de la de una de sus admiraciones de toda la vida, la de Paul Verlaine. O, por el contrario, la seducción que ejerció una personalidad como la suya, tan original como vigorosa, y no tan sólo su efigie, contribuyó, a causa misma de la notoriedad, a disminuir de algún modo el aprecio de las calidades más íntimas, ciertas, permanentes, en los libros de De Greiff. Creo que si contemplamos sin prisa, en su caso, estas relaciones entre vida y poesía, las dos anteriores y opuestas conjeturas podrán presentársenos, para nuestra sorpresa, como simultáneamente válidas.

A partir del simbolismo, se ha dicho, hizo carrera la convicción de que la literatura debe ser tomada como rebelión permanente. El modernismo había traído a nuestros países esa idea, fundamentalmente dirigida al derrocamiento de una dictadura racionalista que mutilaba en el hombre la aspiración de dilatar y de expresar su vida. Quienes, en Europa y en América, se levantaron contra la actitud del simbolismo o del modernis-

mo, prolongaron, sin embargo, su gesto rebelde. Hicieron posible, al mismo tiempo, la aparición de una serie de energías disgregadoras: la historia de los «ismos». La aventura y el rompimiento con la tradición inmediata eran ya las imperiosas órdenes del día en la segunda década de nuestra centuria. León de Greiff comenzó a escribir sus poemas cuando comenzaban a extenderse por Hispanoamérica, como descendencias o actitudes más o menos originales (revaloración del arte indígena, del folklore afro-antillano, etc.) algunas de aquellas orientaciones subversivas.

¿Qué podía haber de solidario entre León de Greiff y los poetas vanguardistas que irrumpieron en la escena literaria, como él, un poco antes de 1920? Pienso que el mayor vínculo es el de haberse enriquecido en su juventud, uno y otros, con lecturas comunes. En primer término, la de Rimbaud, ejemplar en su insurgencia contra los órdenes establecidos y en su amor por la fantasía y la invención verbal. Las de Aloysius Bertrand e Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont («*Oh Gaspard de la Nuit! Oh Aloysius Bertrand! Oh Lautréamont! Oh Chants de Maldoror!*», tan amados vosotros [y el loco Blake!, y Coleridge!] en la adolescencia, en la juventud y aun en la madura edad, pero más en los albores de la juventud, casi en la pubescencia...»). Imágenes, ráfagas sonoras, delirios y sueños de una oscura y subterránea corriente romántica, incuestionable en todos ellos y que casi secretamente se prolonga hasta nuestros días. Fue Hugo Friedrich, como lo recuerda un estudioso de De Greiff, quien dijo que el romanticismo, desaparecido como escuela, perdura «como destino espiritual de generaciones posteriores».

Pero De Greiff leía asimismo a otros poetas, y si fuésemos a los más antiguos, mencionaríamos, por ejemplo, a François Villon, su camarada y «casi que su cómplice», en cuya burla irreductible se mezclan la jovialidad y la pena. Entre los españoles, a Manrique, Góngora y Quevedo. También a poetas de la antigüedad clásica. A románticos ingleses y alemanes. A italianos, rusos y orientales. Es muy vasto, en espacio y tiempo, el catálogo de sus fervores. Pero entre los que más le seducen figuraban aquellos que, años atrás, fueron igualmente adoración de Darío, Lugones, Valencia y demás modernistas hispanoamericanos. El es también, en muchos poemas, prolongación del modernismo. Ya he mencionado a Verlaine: su poesía melodiosa e impresionista. Dice De Greiff: «La poesía —yo creo— es lo que 'no se dice', que apenas se sugiere.» Baudelaire, constantemente referido en su altivez, hastío, melancolía y evasión de la vida cotidiana, como en sus símbolos y correspondencias. Edgar Poe en su mundo nocturno, ídolos femeninos y sombrías desolaciones, pero sobre todo en la práctica de la filosofía de la composición: el hallazgo del ritmo, el tono y los recursos estilísticos más apropiados para la creación de la

atmósfera poética. Laforgue, largamente seguido por varios de nuestros poetas, en su mueca de disgusto e ironía («Julio Laforgue sedujo mi juventud...»). No sospecho, a pesar de que algunos la citan como influencia decisiva, la que pudo dejarle la lección hermética de Mallarmé.

Desde luego, la circunstancia de haber compartido, a lo largo de una vida, el asombro o el enajenamiento ante creaciones singulares como las de Rimbaud, Blake y Lautréamont, y luego su simpatía por otras de enérgico dinamismo como las de Jarry, Apollinaire y Max Jacob, emparenta forzosamente a León de Greiff con la poesía vanguardista de los años veinte. Algunas de sus actitudes vitales lo unían también a aquellos nombres. Tengamos además en cuenta que el vanguardismo no fue, ni pretendió serlo, una escuela, sino un común ademán sedicioso. De su conjura iría a perdurar, por ejemplo, la certidumbre de que el poema es un objeto, un ser vivo, diríamos mejor, y de que tiene un fin en sí mismo.

Maestros simbolistas, cuyo influjo fue en él imborrable, entendieron la vida como misterio y vieron al hombre luchar entre el anhelo de una felicidad imposible, la sórdida realidad de la existencia y el avaro conocimiento de su alma. Desde entonces la poesía trató de mirar menos hacia lo exterior y, en cambio, quiso profundizar en la intimidad de la existencia. Y frente a la poesía «comprometida», y no obstante su simpatía personal por las luchas populares contra la pobreza y la injusticia social, mantuvo De Greiff la convicción de que el fin de la poesía no es otro de aquel que señaló un escritor francés: la creación de un lenguaje dentro del lenguaje. Anotemos entonces: algunas fuentes de la obra de De Greiff son las mismas de muchos vanguardistas, pero el desarrollo, el tono de su poesía, devota del ideal simbolista, diverge no sólo de la actitud del vanguardismo, sino también, como apenas parece lógico, del acento contemporáneo. Su voz se emparenta mejor y se la escucha más acorde con los poemas modernistas. Sin embargo, y en ello radica la particularidad de su sello poético, antes de 1920 fue en Hispanoamérica, como lo dice un historiador de su literatura, «el que abrió la marcha de la vanguardia».

Supongo haber insinuado también la vinculación de León de Greiff al modernismo en lecturas de poetas que fueron ídolos de su juventud. La nota erudita, y no sólo el lenguaje rebuscado, que desafortunadamente daña muchos de sus poemas, establece una de las tantas confirmaciones de este aserto. La alusión cultural (histórica, legendaria o mítica, así como literaria o musical, predominantemente) es constante, a veces hasta la fatiga, en su larga vida poética, como lo fue ya en sus primeros libros. Don Pedro Salinas hubiera dicho que buena parte de la producción de De Greiff corresponde a un tipo de poesía que llamó de cultura, en oposición a la poesía de experiencia. El profesor norteamericano Stephen Ch. Moh-

ler, quien ha escrito un valioso trabajo sobre *El estilo poético de León de Greiff*, dice que «en espíritu su poesía es una continuación del modernismo». Con la diferencia de que, aclara, «se inspiró directamente en los poetas franceses». Con la diferencia, añadiríamos, de que las influencias simbolistas hicieron que gran parte de su poesía deba, por diversos aspectos, considerarse con ventaja sobre un modernismo ya exhausto cuando él comenzó a escribir. De Greiff creó también mundos exóticos y renovó la versificación. Tuvo una «imaginación insurgente / y arbitraria». Despreció la vulgaridad del mundo moderno y exaltó la individualidad de la obra de arte. Fue un esteticista sin el interés por los problemas sociales que ostentan los llamados poetas «testimoniales». En la técnica de su fantasía predomina la atracción por las sinestesias o metáforas que transponen las sensaciones de los diferentes sentidos. Su pasión por la melodía y la palabra no fue menor a la que mantuvo por la libertad personal. Podrían recordarse otras de aquellas adhesiones o preferencias. Pero con lo dicho basta para no insistir en afinidades ni en la fatal manera modernista de muchos de sus poemas.

Acaso no deba instarse más en ello, ni tampoco eludir el asunto, porque, sin asomo de duda, estamos ante una de las creaciones más personales de la poesía contemporánea en español. La originalidad de la obra de De Greiff no es su única virtud; mas, como la entendemos, es virtud de sobresaliente importancia. La emoción autobiográfica se presenta en ella confundida íntimamente con un vasto y laberíntico mundo cultural. Personal hasta el último extremo, jamás podrán repetirla posibles seguidores. Su acento es intransferible. Subjetividad de la obra de León de Greiff y sabiduría de su arte. Con razón señala Andrés Holguín: «Su voz no es nunca un eco. Es el instrumento desconcertante de su autobiografía: ... su país, su Antioquía natal, sus antepasados vikingos, sus innumerables trabajos, sus amores y sus amigos, sus músicos, sus literatos preferidos, sus poetas. O sea: todo lo que está contenido en su alma.»

En muchos años apenas avanzó unas líneas la crítica sobre la poesía de De Greiff, en relación con la que recibió en sus primeros volúmenes: *Tergiversaciones* (1925) y *Libro de signos* (1930). Aún hoy es notorio el desconocimiento de ella. Se han escrito numerosos artículos periodísticos que de todas maneras no pretenden rebasar la simple anécdota, el elogio más entusiasta que razonado o, aunque con el tiempo fuesen cada vez más raros, la acometida velada o sin ambages. Se han preparado asimismo, en medios universitarios, estudios más consecuentes, en especial en el campo estilístico, entre los que merece nombrarse, aparte del ya referido del señor Mohler, el del profesor cubano Orlando Rodríguez Sardiñas intitulado *Una poética de vanguardia*. Tales trabajos, y algunos pocos

más de intención esclarecedora, deberían haber contribuido a una mejor comprensión de esta obra. Pero lo cierto es que infortunadamente ello no ha sido así. Las gentes recuerdan algunos versos de sus poemas más celebrados, pero de ninguna manera nos atreveríamos a insinuar, como solemnemente se ha escrito, que León de Greiff es uno entre los poetas populares de Colombia. Lo que, de ser verdad, no iría a constituir aplauso consagratorio de esta poesía ni a reconocerle mérito de que pueda ufanarse. Su predominante emoción mental, sus alusiones a la intimidad de su propia vida, su riqueza de lenguaje y de ritmos, su perseguida estructura musical, su funámbula pirueta sonora, sus referencias culturales, su indiscutible y minuciosa construcción retórica, en suma, son calidades de la obra de León de Greiff que seguirán sustentando la creencia común de que la lectura suya implica el vencimiento de más de un obstáculo.

León de Greiff es, ante todo, el creador de un lenguaje poético. Su obra, un permanente ejercicio de habilidad verbal. Ese debió de ser su concepto, implícito en todo cuanto escribió: la poesía es una experiencia física de la palabra, hasta llegar con ella a sustituir la mezquina realidad cotidiana. Pero De Greiff no exploró únicamente los secretos de la dicción, sino que quiso encontrar la manera como el vocablo llegara a convertirse, a la vez, en instrumento de la poesía y de la música. Avanzando más allá de donde fueron simbolistas y modernistas, intentó una fórmula en que el poema hiciese las veces de la música. Este, en nuestra precaria opinión, fue vano espejismo en que fracasó el verso de De Greiff: la pretensión, heredada de simbolistas, de imitar y confundir en el poema las técnicas y los medios de la composición musical. Jamás, en su dirección «instrumentista», pareció recelar como lo hizo Huidobro: «Altazor desconfía de las palabras / Desconfía del ardid ceremonioso / Y de la poesía.» Tampoco tuvo el presentimiento de Vallejo: «Y si después de tantas palabras / no sobrevive la palabra.» Su «sinfonismo» es su aspecto más experimental y, por ello, fatalmente temporal y fugaz. En un momento, el fin era sólo la canción: «Quiero palabras: (palabras...! —es pequeña la ambición, / siendo grande y zahareña—). / Quiero palabras, palabras, para urdir una canción, / y para escandirla al son / de mi zampoña.» Pero luego esa esperanza se va haciendo más nítida en el empeño de organizar musicalmente la poesía: el tema con variaciones, el ritmo, la variedad métrica, la selección de los vocablos por su casi exclusiva calidad fónica (sí: más que nadie, eligió las palabras por su sonido, por su solo sonido), la rima obsesiva y demás características similares. En este musicismo sucumbe fatalmente la voz poética: hasta llegaría De Greiff a pensar que la poesía se escribe solamente para ser oída. Su grandeza, sin embargo, radica en una maravillosa capacidad de construcción idiomática

y en la forma como en ella conviven la expresión culta junto al habla corriente, el arcaísmo, el neologismo, las voces extranjeras y las de su propia invención. El innegable interés por la obra de De Greiff se justifica así en la aproximación a esa ardua y heterogénea opulencia de la palabra. Ella surgió, recordémoslo, en época de grandes creaciones verbales de la poesía hispanoamericana como *Altazor*, de Vicente Huidobro, y *Trilce*, de César Vallejo.

Es un hecho evidente que la poesía de De Greiff, a pesar de sus calidades, no se ha difundido como se habría previsto y que en los últimos treinta años, cuando el prestigio nacional de su autor se ha hecho más sólido, es tratada en Colombia con cierto desvío por parte de críticos, particularmente jóvenes, que la encuentran demasiado verbosa, distante y extraña a sus ideales expresivos. Son escasas, asimismo, las menciones que de ella se hacen en el extranjero, y la mayoría coincide en el propósito de considerarla apenas de paso. Creo que, en una y otra parte, de una y otra manera, se está cometiendo con ello una injusticia, una especie de ultraje contra un poeta de personalidad tan valiosa y que supo enfrentarse con ardor, como pocos, a la lucha con las palabras y a la fundación de un nuevo lenguaje poético. No deja de atribuirse a esta poesía cierta «importancia literaria», pero se le desatiende su valor intrínseco o se sentencia que dejó de impresionar al lector hace ya mucho tiempo. Sí, la principal falla que se le señala es la del fárrago verbal, la de no haber «dicho cosas», la de no tener ningún «mensaje», la de ser sólo sonido. Su tema, o sus temas, se consideran en extremo monocordes: su propia tristeza, de la que derivan el erotismo, la soledad y el hastío: «Nunca la misma, pero la misma canción que siempre recommienza...» Y, reiteradamente, un predominio de lo ingenioso sobre lo poético. El anhelo de emparentarla con la música comprueba a algunos, además, el fantasma de una sonoridad vacía a falta de lirismo verdadero.

Se diría que su más auténtica voz le llega del romanticismo. Afortunadamente el humor lo previene de los excesos sentimentales y es su mejor arma contra ellos. Humor ante la vulgaridad del medio ambiente, los convencionalismos y la incurable estupidez de nuestro trato social. Pero no contra las desigualdades e injusticias de que padece la sociedad contemporánea y que muestran un rostro más desolador en algunas zonas del mundo como la nuestra. De Greiff dejó —en toda clase de «protestas» y «manifiestos»— constantes testimonios de su solidaridad con los pobres y en defensa de la paz, pero no lo hizo, quizás por ventura, en sus poemas. La rebeldía de su verso fue estética y ética, mas no política: contra la chatura espiritual y el provincialismo. El compromiso del poeta, en cuanto artista, lo entendió, como debe ser sin lugar a duda, exclusiva-

mente para con la poesía. Se puede añadir que careció de compromisos frente a la política y menos ante sus inmediatos intereses prácticos. Y ese humor suyo es de raíz melancólica: «Befas urdir es lo más sabio, y bur-las, / ¡Oh corazón coronado de espinas!» De allí el gusto y la arrogancia en la soledad e independencia de su poesía: «Bien sé, primero que tú y el resto, / que mis canciones no son de moda.» O cuando dice: «He for-jado mi nueva arquitectura / de vocablos (un día diré el secreto, sibilino, porque nadie / capte su índole recóndita) clara, cerebral, pura.» La aspi-ración «aristocrática» de su poesía: «La poesía —yo creo— es lo que no se cuenta sino a seres cimeros, lo que no exhiben a las almas reptantes las almas nobles...» Fuerza, frenesí, naturaleza pura en el origen de su canto: «Mas tú, que escrutas de la proa, / eres instinto al sol y al vien-to.» El «Yo» de De Greiff, del poeta convencido de una poesía que es reflejo de la propia existencia, se escucha nítidamente en cada uno de sus versos. Si el «Yo», si el individualismo es lo más característico del alma romántica, comprobamos cómo perdura hoy aquella energía recón-dita a que antes aludimos, hecha vocación del espíritu en generaciones presentes. Todo lo contrario al propósito de una obra de ser, como en Borges, creación despersonalizada con la que se intenta «arruinar la su-perstición del yo». Nos preguntaremos también si ese individualismo (o egolatría) de De Greiff, esa ambición de originalidad y aislamiento, no confirman, al mismo tiempo, su otra filiación, la de la actitud modernista.

Si fuese necesario manifestar preferencia especial dentro del conjunto de los libros de De Greiff, no se presentaría dificultad en señalar a *Va-riaciones alrededor de nada* (1936) como aquel en que el acento del poeta se manifestó más intenso, acendrado, ardoroso. Sobre todo en la limpidez de la favilas («Nació en el viento y se finó, ¡radiosa / canción maravi-llosa!»), de los rondeles («Ha tiempo esa flauta no suena, / la flauta lon-tana que un día / trabó su opaca melodía / con el canto de la Sirena»), de las arietas («Yo me enveneno con un recuerdo»), de los ritornellos («Esta rosa fue testigo / de ese, que si amor no fue, / ningún otro amor sería»), de los sonecillos («Yo quiero sólo andar errar —viandante / indife-rente—, andar, errar, sin rumbo»), de las canciones nocturnas («En tu pelo está el perfume de la noche / y en tus ojos su tormentosa luz. / El sabor de la noche vibra en tu boca palpitante. / Mi corazón, clavado sobre la noche de abenuz»). Allí la «Trova de los navíos, de Odiseo, de Calypso y de la aventura» («Ayer zarparon todos los navíos. / No sobró ni un mal leño para el viaje. / Queda contigo mismo iluso prófugo / falli-do —en tu prisión ineludible! / Ayer zarparon todos los navíos. / No sobró ni un mal leño para el viaje»). El lenguaje se carga de un agudo, penetrante lirismo; resplandece de sencillez e intimidad. Noche y mujer,

indivisibles, son el destino de su amor. Y de su obsesión: «La noche. La noche...! Mi monomanía!» Allí también, hacia el final, la serie de «relatos» en la que se expresa la multitud de espíritus que poblaron su espíritu («Multánimes almas / que hay en mí!»): su diversidad de personalidades poéticas, Leo Le Gris, Matías Aldecoa, Erik Fjordsson, Sergio Stepansky, Claudio Monteflavo, Ramón Antigua, Diego de Estúñiga, Harold el Oscuro, Guillaume de Lorges, Beremundo el Lelo y otros más, cada uno personaje de sueño y desmesuradamente real. Mediante la invención de estos seres imaginarios, León de Greiff manifestó la versatilidad y universalidad de su alma. Ellos son los dobles suyos: objetivaciones de un mundo interior en el que se juntan, hasta confundirse, las riquezas de la experiencia vital y de la experiencia cultural del poeta.

Uno de sus temas más constantes, el amor, le acompañó hasta en sus últimos poemas. Inicialmente era una adoración teñida de pesadumbre y de pureza: «Melancólico ensueño ilusorio». Luego es el «bravo amor» pasional: «Solos tú y yo y el rojo amor en medio». Y aun en *Nova et vetera* (1974), el libro de su vejez, las canciones reiteran un maduro erotismo exacerbado que se yergue, libre, con todo desembarazo: «Si una rosa fue testigo / en un muy remoto antaño, / otra rosa está conmigo». Al longevo poeta no le abandona la seducción femenina: «Le das, Lilia, a mi otoño primaveras / Y al bardo añejo tu calor, tu mimo». Su vida, a la altura de los años, la resume en haberla gozado prisionera entre los poderes de la poesía y del amor: «Poeta y amador tan sólo vivo / para amar y soñar de enero a enero, / sin medro alguno, por el gusto mero / de gozar de las dos, casto y lascivo, / y de donarme a ellas por entero. / De Poesía y Dona amo y cautivo». Poesía y amor serán lo único que se salva del sentimiento de hastío que le hizo decir joven: «Todas las cosas trujéronme fastidio». Su desengaño, su tristeza, fueron, en lo restante, tempranos y definitivos: «Después, por todas partes, arrastré mi fastidio». Se ha de sentir para siempre «Solitario, Exiliado, Evadido, Extranjero». En algún momento, en medio de la «lobreguez del mundo sórdido», no dejará de reconocer y de preguntarse, sin embargo, si no es en la intimidad de sí mismo donde está su enemigo.

Como, de manera inevitable, tendremos que precisar la posible influencia que la obra de León de Greiff ha ejercido sobre la posterior poesía (y novela) hispanoamericana, aunque ella no haya sido debidamente reconocida, no dudaríamos en señalarla, sobre todo en poetas colombianos, en los siguientes principales aspectos que merecen más estudiosa relación y aquí me limito a enunciar: en primer término, en la expresión de la poesía utilizando como contorno, indistintamente, la prosa (*Prosas de Gaspar*, de 1937) o el verso; en la creación de un cierto tipo de poema

narrativo, del que son modelos sus «relatos»; en la invención de personajes que son dobles o *alter egos* del poeta y exteriorizaciones de su universo íntimo, a través de los cuales se manifiestan diversos caracteres poéticos; en la visión de nuestro trópico como fuerza anárquica, densa, febril, alucinada; en la presentación del sinsentido, de la banalidad de la existencia humana; en la frecuencia del tema del viaje, de la evasión. Dichas actitudes, aunque no pertenecen con exclusividad a la obra de De Greiff, sí constituyen en ella conjunto que la caracteriza y cuyas huellas aparecen, indelebles, en poetas más cercanos. Ellos, vale la pena aclararlo, no han tomado nada de su lenguaje, de sus peculiaridades formales y, menos, de su buscada alianza entre música y poesía. La poesía de De Greiff no hizo parte de escuela, ni la formó; ni cuenta, tampoco, con discípulos posibles. Otros poetas, no digamos si mayores o menores, los tienen. El acento de León de Greiff está a salvo de cualquier imitación. Es suyo, inalcanzable. Su belleza, en ocasiones tan íntima, sorprende a la vez por su lejanía. No concebimos aquellos vocablos, sugerentes, volubles, melodiosos, sino en el solo aire de sus poemas. Su poesía revela, como pocas, la intención de permanecer tenazmente insobornable y solidaria. Su extremo subjetivismo hace que sea una obra, más que original, casi única. Por eso es tan suya su atmósfera de sueños, melancolías, nostalgias, deseos de expresar lo inexpressable, lo inadvertido, lo inefable. Por ello también la exclusividad de su lenguaje.

Llevó León de Greiff una vida silenciosa que le apartaba de las dádivas que nuestras democracias prodigan con más pronta generosidad a otra clase de gentes. En la intimidad, dicen, se dolía de que en su país no existiese mayor reconocimiento y estimación por su arte. Pero estaba en un error. Había renegado de la presencia de poetas —como, en Colombia, Pombo o Valencia— en quienes porfiadamente se ha pretendido personificar una imposible musa nacional. Sin embargo, y acaso a pesar suyo, terminó representando, en los años de su ancianidad, a ese tipo de personaje reconocido por todos los poderes, por los jefes políticos, por los gerentes y hasta por los ejecutivos de todas las edades, para quienes era «su poeta», aunque la mayoría no pudiese deparar siquiera la sospecha de haberle leído. Los más importantes diarios le dedicaron con el mayor ritual las notas editoriales al dar noticia de su desaparecimiento. Hasta parece difícil, en nuestra época y en cualquier parte del mundo, pedir algo más. Debió temer al final de sus días una avalancha postrera de tal clase de testimonios y por ello fue conmovedora la orgullosa soledad de su muerte: su voluntad acerca de la extrema sencillez de las exequias, sin sombra de laureles, ni de discursos, ni de cualquier clase de ostentaciones. Recordaré siempre como le vi, yacente, la última vez: el antiguo rostro

rubicundo se le había transformado, seco, pálido, en el de un viejo hermoso ermitaño. Sus amigos le enterraron silenciosamente, una mañana oscura de julio, bajo empedernida llovizna. Todo fue, como él lo quiso, sobrio. Hubieran sido suyas estas palabras de Wallace Stevens, cuyo sentido invariablemente practicó: «La poesía es (y debería ser) para el poeta una fuente de placer y satisfacción, no una fuente de honores.»

RAFAEL MAYA: POESÍA Y CLASICISMO

Por el esfuerzo hacia la perfección, nobleza y claridad del idioma y reflexiva concordancia entre el mundo de las sensaciones y el de las imágenes, los poemas de Rafael Maya (1897-1980) llevan siempre un aire ensimismado, de serena contención de fuerzas y de tersura y equilibrio en las palabras. Como para uno de los maestros de su juventud, pudo ser el búho meditador el símbolo de su poesía. De raíz romántica, de alguna manera es un clásico (no importa la laxitud del término), pero no sólo por haber aprendido a serlo, sino por temperamento y convicción. La antigüedad, lo tradicional sin excesivas ataduras, junto a la pasión modernista y a una conmovida atención a las cosas que son nuestras en el paisaje y la sangre. Porque se afirma también en la proporción entre la sensibilidad y la inteligencia. Y en la acomodación de lo subjetivo a lo universal. O porque a lo largo de una obra que se inicia con un libro ya definidor, *La vida en la sombra* (1925), no deja de pensar que su propia poesía jamás debe apartarse de un tipo idealizado y racional de cierta belleza poética.

Desde sus primeros poemas, escritos hacia los años veinte, Maya se mantuvo alejado de las modas imperantes en aquella literatura de ante y posguerra. La vanguardia pareció adueñarse rápidamente de la expresión de los jóvenes en España e Hispanoamérica. Desde un inofensivo ultraísmo, que apenas pudo mostrar su ademán bullicioso, hasta el más hondo y demoledor surrealismo, que en poesía española llegó a revelarse en raras y valiosas manifestaciones aisladas, un espíritu inconforme con la tradición inmediata resolvió que había llegado el momento de romper con las formas simbolistas y parnasianas que dominaron al modernismo, ya entonces crepuscular. Huidobro, Vallejo y Borges (Neruda jamás fue propiamente un vanguardista) son los tres grandes nombres que sobreviven de esa insurgencia y, entre nosotros, contradiciendo al «típico clasicismo colombiano» de que hablara don Federico de Onís, los de León de Greiff y Luis Vidales. Poesía y vida se enlazan estrechamente en la expresión rebelde: la vanguardia, revolucionaria en arte y en política, tiene

una nueva manera de encarar al mundo y la ambición de cambiarlo. Maya, desde un comienzo, mira pasar de lejos al grupo juvenil que de México a Buenos Aires proclama tumultuosamente su alzamiento.

Poco después de 1920, en una Bogotá soñolienta donde aún los paradigmas, los más altos modelos poéticos eran Guillermo Valencia, desde luego, y en tono menor Eduardo Castillo, Maya se forma en la lectura de los modernistas americanos y de los escritores españoles de la generación del 98, quienes, según lo declaró, educaron su gusto y dieron base a su estética (Barba Jacob, quien en el prólogo de *Canciones y elegías* hizo singular elogio de Maya, vivía ya en Centroamérica). También lee a D'Annunzio, a De Castro y otros autores, parnasianos, simbolistas o decadentes del fin de siglo. Pero la deuda que con más orgullo confiesa es la afinidad entrañable que advirtió entre la poesía de Virgilio y el ambiente de Popayán, su ciudad. El parnasianismo fue no sólo una simpatía literaria determinante, sino, por la adoración a la forma, otro modo de amar y de conocer mejor a sus clásicos.

El segundo libro de poemas de Maya, *Coros del mediodía*, aparecido en 1928, fue acogido, dentro y fuera del país, con entusiasmo que reclamó para su autor, un joven de treinta años, sitio preferente en la poesía hispanoamericana de la época. Se destacaron su luminosidad, su audacia, su riqueza imaginativa, la nitidez y amplitud de su construcción formal. La imagen, sorpresivamente concebida pero morosamente determinada, constituye la brasa de una inspiración en la que es tan perceptible el ímpetu como la extrema vigilancia. La pasión, refrenada, cede ante las exigencias de la claridad. En nuestras antologías se encuentran pocos ejemplos de poemas en que aparezca lo colombiano con la transparencia de «Donus aurea» sobre la vieja casa natal del poeta. Esta es otra diferencia suya con la mueca internacional de mucho vanguardismo: la nota de intimidad, ternura, gozoso enajenamiento ante la vida. Y existe también una como nostalgia de un antiguo mundo cristiano, cuyo lejano resplandor circunda, en varios pasajes, tierras y rostros amados. Descarta aquí el gesto sentimental, la confesión autobiográfica, el subjetivismo. Nada le sustituye la facultad del pensamiento. Sin caer en la pretensión de la imagen por sí sola, debió preocuparle ante todo establecer, con ardor y paciencia simultáneos, un largo y consecuente encadenamiento de metáforas. Este parece haber sido un posible desarrollo de aquellos poemas.

Comentaristas se lamentan de que la poesía de Maya no hubiese avanzado luego por un camino que, acaso, iba apartándole de la tradición heredada hasta conducirlo, finalmente, a la tradición moderna del cambio y de la aventura. Da a conocer, con acento similar, los poemas dialogados

de *Después del silencio* (1938), entre los que el intitulado «La mujer sobre el ébano» irá a figurar como una de nuestras más hermosas elegías. Pero más tarde, en las colecciones de *Final de romances y otras canciones* (1935-1940), *Tiempo de luz* (1951) y *Navegación nocturna* (1959), la poesía trata de simplificarse buscando temas próximos al acontecer diario de una existencia silenciosa y escrutadora que prefiere definirse por la sencillez y la confidencia. Esta es también la intención en el último de sus volúmenes en verso, *El tiempo recobrado* (1974), en el que, desde la altura de la edad, se le presenta de nuevo su niñez. Deliberadamente no menciono sus valiosos y diversos trabajos en prosa, por los cuales merece destacársele principalmente como a uno de los más atendibles críticos e historiadores de las letras colombianas. Tampoco quisiera insistir en la dignidad y decoro de sus largos días, laboriosos en la creación y el estudio, en este país de «burócratas y de eminencias pedigüeñas» en donde, aparte del dinero, sólo juega el interés político.

¿Será justo el reparo que se formula a su clasicismo, a su desafecto por el espíritu de exploración y de ruptura que ha movido a otros poetas, a, en definitiva, no haber querido escribir obra que pueda calificarse como rotundamente innovadora? Creo, en primer término, en la libertad con que cada poeta debe, por lo menos, escoger su lenguaje. Pienso también que alguien podrá enseñarnos, al mismo tiempo que las virtudes de una poesía como la de Maya, la pérdida de los poderes de negación que de años atrás viene afligiendo al arte moderno. Y no dejan de volverme, junto a tantas ilusorias novedades, las palabras que Octavio Paz, suscitador siempre de nueva poesía, pero lúcido intérprete de tal decadencia, ha escrito recientemente: «La imitación de los modernos ha esterilizado más talentos que la imitación de los antiguos.»

Los poemas de Maya, que no deben ser juzgados parcialmente desde el exclusivo punto de vista de las modas u obsesiones recientes, constituyen en Colombia muestra afortunada de la devoción por la poesía de uno de los hombres que más ejemplarmente (quiero decir: con secreta altivez y sin espectáculo) se han entregado a ella.

PASOS DE UMAÑA BERNAL

Se ha insistido en los orígenes parnasianos y simbolistas de la poesía de José Umaña Bernal (1899-1982). Lo que parece natural si se considera que las primeras composiciones suyas surgieron, siendo muy joven, cuando todavía no dejaba de suscitar entusiasmo el largo ocaso modernista, que asumía cierto aire de aristocracia sentimental en el Lugones de *Los crepúsculos del jardín* (1905) y en los sonetos de Julio Herrera y Reissig,

que, a la vez, seguían asombrando en la novedad y alucinación de sus imágenes.

No sólo en la etapa primera la poesía de Umaña se caracteriza por un sostenido decoro formal, sino que esa preocupación por el esplendor de la palabra va a ser nota permanente de su creación. Los poemas juveniles, de impulso romántico o más exactamente sentimental y de tono modernista, tenían desde luego por tema a la mujer y a un erotismo galante que se complacía en un ambiente de exquisiteces amoratorias y de refinamientos verbales. El soneto fue la forma predilecta en que se manifestaba ese mundo de sensualidad y donosura. En él los cuerpos femeninos ya no se esfuman, idealizados tal en las visiones prerrafaelistas de su viejo maestro Eduardo Castillo, sino que se entregan carnalmente como correspondiendo a una concepción voluptuosa no exenta de frivolidad. Esos sonetos de Umaña fueron modelo en el que se complacía una devoción atenta al garbo y a la sutileza expresiva. Pero, desde temprano, el poeta tuvo la emoción de los viajes y gracias a ella pudo tomar contacto directo, en tierras extrañas, con algunos de los «ismos» que hacían furor en la época y que en Colombia, de mirada tímida o cautelosa, pasaban casi inadvertidos. En una página ha confesado, hablando de su viaje a Chile en 1927, que allí: «Leí a Neruda: igual deslumbramiento a la lectura de Rubén Darío, mucho antes; y más tarde con *Cancionero gitano* de García Lorca.» El Neruda de esos días se le presentó como «el anuncio de un vendaval lírico», pero era apenas el de los *Veinte poemas* o, a lo sumo, el de la *Tentativa del hombre infinito*; no el inmenso poeta de las *Residencias*, que tan vasta imantación iba pronto a ejercer sobre la poesía de habla española.

Sin embargo, las tendencias vanguardistas no irían a tentarle profundamente. Como, de igual manera, ocurría con el resto de sus compañeros de promoción literaria. Se mantuvo fiel Umaña, en primer término, a un ideal de perfección en la forma y, de otro lado, no tomó de las nuevas corrientes sino la sugestión del verso libre, en ocasiones, y alguna preferencia, no desmedida, por la imagen poética. Fue entonces, como en «Muestrario del trópico», cuando alcanzó a ver directamente, y no en los libros, al paisaje solar: breves poemas que de alguna manera recordaban el haikú japonés. Además de la imagen, Umaña podía reconocer allí el provecho de concentrar la palabra, no dejándola extraviar en su sola resonancia. La evasión y la nostalgia transatlántica se interrumpían de pronto en una conjetura de muerte. El cosmopolitismo de mares, puertos y amoríos lejanos le deja una huella internacional. Tal vez en la visión colorida de esos poemas puedan haberle influido, así como en sus fugaces asomos vanguardistas, los mexicanos José Juan Tablada y Carlos Pellicer,

adoradores en su país de la imagen imprevista y quienes, en el comienzo de los años veinte, residieron en Bogotá.

Al cabo de algún tiempo Umaña recobró el fervor por la tradición poética española: el conocimiento del *Romancero gitano* de Lorca. Ya hemos traído la declaración en la que dijo del asombro ante ese libro del poeta granadino, quien pudiera haberse referido a aquella obra suya, tan imitada, con la línea en la cual Quevedo anunció la infinita descendencia de su poesía: «Inundación será la de mi canto». Poetas de todas las naciones hispanoamericanas repitieron por años, empequeñeciendo el hechizo original, los romances lorquianos. La crítica se ha referido a esos poemas suyos, sin desconocer el inmediato antecedente aludido, emparentándolos con antiguos romances españoles en los que se advirtió, desde su nacimiento, un alarde especialmente culto o artístico.

Van a venir luego, en la ascendente expresión de Umaña, las *Décimas de luz y yelo*, de 1942. Exigiendo la forma, ceñida al extremo, gran concentración y economía verbal, ellas ganan, por lo mismo, precisión y medida. A veces, raras veces, las daña una pretensión sentenciosa, razonadora. De otro lado, la excelencia del contorno amenaza con volverlas prisioneras de sus dones. Pero finalmente domina la ambición de lograrlas tan estrictas como luminosas. Y de ese mismo año son dos poemas, «Cuando yo digo Francia» y «Nocturno del Libertador», en los que los temas, casi del todo objetivos, aminoran la intención lírica que hubiera querido imponerse en ellos. La atmósfera civil o épica es inevitable y les comunica, forzosamente, algo que asoma con aire convencional. Algo en que no se manifiesta el fervor que mantuvo él, según dijo, por los «compañeros en la intimidad, poetas de cabecera para la acedia nocturna».

Nos hemos acercado ya al momento en que la poesía de Umaña ofrece su más valiosa modulación, empleando este término en lo que a la música verbal aproxima la dicción poética. Ocurre en el libro titulado *Diario de Estoril*, de 1948, escrito durante su estancia en Portugal. Aquí la voz es más llana; la entonación, que antes no dejaba de parecer enteramente literaria, sin llegar a lo presuntuoso, se nos hace más natural. Impera o quiere imperar un tono íntimo que propicia la revelación. Y el amor se serena con ensimismamiento. Sólo que el exceso de preocupación formal, que desde los primeros poemas suyos fue característico, disminuye la intensidad que quisiéramos en ese conjunto poético. Entiéndase que no hablamos de hallar, con el pretexto de la sobriedad o la desnudez, una palabra simple, sino una palabra eficaz. El tema dominante es el del otoño, su propia estación vital. Y lo más estimable: la diestra contención que hace audibles la soledad y el silencio. Una influencia definida y casi diríamos que ansiada: la del poeta de lengua alemana Rainer María Rilke.

en la herencia del simbolismo. Un universo de esencias y de postreras verdades: el pensamiento de la muerte propia, la que todo hombre lleva junto con su vida misma, sobrecoge estos últimos poemas.

JORGE ZALAMEA, TRADUCTOR DE PERSE

A Jorge Zalamea (1905-1969) sería más apropiado considerarlo no en la poesía, sino en otros campos de la actividad literaria, principalmente en el ensayo. En este género muchas páginas suyas alcanzan, a pesar del efecto retórico que en ocasiones las abruma, notable agudeza de pensamiento y brillo de lenguaje. Puede calificársele entonces, sobre todo en lo que toca a la indudable disposición verbal que poseía, entre los herederos de un modernismo enaltecido por su ambición de estilo. La huella modernista, a pesar del conocimiento y afición a las letras contemporáneas, fue característica de su escritura. Y el gozo de la palabra en sus valores plásticos y sonoros. De ahí que su temprano amor al teatro nos deje comprender su gusto por la tradición oral y su preferencia por una poesía «al aire libre». Así, en parte, puede entenderse su veneración a la obra del poeta francés Saint-John Perse, que desde 1945 tradujo impecablemente al español: en ella complacía tanto la imaginación como el deleite en la sonoridad. Y esas versiones justifican por sí solas su presencia en estas páginas. En el verso de Perse, según lo dijo, se distrajo tratando de descubrir las medidas del ritmo «o de transponer fielmente sus deliberadas aliteraciones; o buscar en el castellano la exacta equivalencia de vocablos antiquísimos, casi bárbaros —o tan cultos—. Y largamente debió lisonjearse con las maravillas encontradas en la exquisitez y abundancia del acento pérsico: «Podía dar pábulo el entendimiento a su inofensiva vanidad —confesó— estableciendo la genealogía de las palabras, aprovechando las bellas metamorfosis de ciertas formas verbales, haciendo chocar sobre el blanco mar de la página la aguda proa de un insólito adjetivo contra la cóncava popa de un sustantivo en reposo.» Su producción poética original fue tardía y se inició en 1949 con *La metamorfosis de su excelencia*. En 1952 dio a conocer *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, que gozó de la estimación de un vasto público. Un poema, «El sueño de las escalinatas» (1964), acentuó la militancia de su obra. Póstumamente, en 1975, aparecieron sus *Cantos*.

Un inteligente estudio sobre la poesía de Zalamea se debe a la crítica colombiana Helena Araújo. En él destaca el manejo retórico que dio Zalamea a sus escritos, dentro de la concepción mantenida por él de que ellos correspondían a una manera de activismo político. Esa retórica le parece propia de «una cultura subordinada a la oratoria y a la política».

Sobre la forma de desenvolverse *El Gran Burundún* anota que «dentro del discurso, la exposición argumentativa se va preparando lentamente, en una suerte de ritual semántico». Y que en su opulencia y a través de las reiteraciones, exclamaciones y oposiciones que la incitan «se podría hablar casi de un fantasma de tartamudez en una prosa que halaga, ilustra e insiste, en un autor no muy seguro de corresponder a la receptividad de su lector». Gracias a la labor de traductor y a su interés por varias literaturas extranjeras alcanzó Zalamea, piensa, «una cierta liberación del hispanismo», relativa si se reflexiona en su gran apego a los efectos de color y de sonido, con frecuencia pomposos, de su propio idioma.

La poesía de Perse halló en el temperamento literario de Zalamea enorme receptividad. A ello contribuía, como acabamos de decir, la sugestión ejercida en él, que desde joven favoreció como pocos el poder de la palabra hablada en el teatro y en la oratoria, una obra de «portentoso juego idiomático» en la que además reconocía la existencia de «una poesía más hablada» que ninguna otra. Sí, debió asombrarle la expansión prosódica, rítmica, musical, de las orgullosas construcciones de Perse, henchidas de imágenes suntuosas y de un lenguaje en el que el refinamiento comparte su fervor con lo exótico. Era algo que compaginaba bien con el ademán arrogante y desdeñoso que las gentes acusaban en él, aunque la sencillez y aun la ternura, según sus más allegados amigos, fuesen rasgos de su intimidad. Pero Zalamea estaba fatalmente determinado a concebir la poesía como esplendor verbal. Le hubiera sido aborrecible el pensamiento de mostrar en ella la desnudez de un alma. Quería escribirla, y declamarla preferentemente, con palabras mayores. Si es cierto que Perse lo libraba del hispanismo, es también verdad que lo afirmaba en la oratoria, aun cuando se haya sostenido que quiso ser la voz pérsica tan ajena a la efusión sentimental como a la elocuencia. Pero tal como se la lee en la majestuosa versión de Zalamea, es evidente que la sabiduría formal no pudo escapar, sin embargo, a la grandilocuencia.

Y todo ese ceremonial aristocrático, extrañeza y alejamiento de lo cotidiano que hay en los poemas de Perse contrastarían con la posición política de Zalamea y con su consecuente ideal de una poesía al aire libre, inteligible para las grandes masas, como parece que quiso realizarla. Porque en gran parte todas las creaciones poéticas suyas escapan a la comprensión inmediata que reclama el vasto público. También hubo en ellas dureza expresiva, reflejo del ademán acusador y polémico que, sin llevarlas hasta la arenga, las detiene, fríamente, en una variedad de la homilía. Por eso seguiremos prefiriendo sus perfectas traducciones de Perse, reputándolas no sólo lo más apreciable de su expresión en poesía, sino como aquello que mejor va a recordarse de su tarea literaria.

EL HUMORISMO DE «SUENAN TIMBRES»

En 1926 se publicó uno de los libros acerca de los que se ha suscitado más controversia en la historia de nuestras letras: *Suenan timbres*, de Luis Vidales (1904), quien contaba entonces veintidós años. La misma tipografía quiso allí ser nueva y original. Un primer grupo de poemas elige un verso libre no sujeto a medidas, ritmo ni rima; el otro es en prosa. Pues el autor defendía el criterio, entonces relativamente novedoso, de que la poesía puede adoptar, con indiferencia pero con pasión, el verso o la prosa. Los lectores colombianos de ese momento dudaron, como era de esperarse, de que fueran versos aquellos renglones desarticulados y dispares que no obedecían a ninguna melodía exterior ni interior. Más les semejaban ellos uno de los tantos trucos por descubrir en alguien que de esa manera, según pensaron, intentaba hacerse pasar por un literato a tono con la vanguardia. Si la forma les parecía algo insólito y desagradable, el contenido no lo era menos, con sus continuas alusiones a la descoyuntada vida mecánica que comenzaba a manifestarse, tal la vieron los futuristas italianos. Y con sus temas alejados de lo que concebían como poético. Y con su expresión un tanto seca.

Tres de las composiciones del volumen llevan dedicatorias. La primera a Leo Le Gris, máscara más que pseudónimo con la que León de Greiff presentó unos poemas casi adolescentes. La segunda a Juan José Pérez Domenech, poeta y periodista español del movimiento ultraísta venido a promoverlo por esos años en Colombia, adonde regresó más tarde, en el éxodo motivado por la guerra civil de su patria en 1936, para vivir largo tiempo en Barranquilla. Y la tercera a Ramón Vinyes, escritor catalán que llegó también a esa ciudad y animó allí, residencia suya desde entonces casi permanente, la revista *Voces*, editada de 1917 a 1920 con el propósito de divulgar los nuevos nombres y tendencias de las letras. Vinyes, quien aparece en las páginas finales de *Cien años de soledad*, se convirtió en los últimos años cuarenta en guía de muchas inquietudes del grupo que, entre otros, formaron Gabriel García Márquez, Alfonso Fuenmayor, Alvaro Cepeda Samudio y Germán Vargas. Esas tres dedicatorias dan testimonio de la adhesión de Vidales a la aventura literaria de la época.

Uno de los primeros amigos de Vidales fue Luis Tejada. El conocimiento de los dos jóvenes reveló a este último la existencia, en un país de expresión envejecida, de «Un poeta nuevo», como llamó la nota sobre algunos de los poemas que luego se recogieron en *Suenan timbres*: «Yo presento hoy, y reclamo para él el título de poeta en el mejor y más noble sentido de la palabra, a Luis Vidales... La poesía de este muchacho es,

en esta primera etapa de su obra, una poesía de ideas, sobria y sintética; él no sufre la voluptuosidad rudimentaria del color ni de la forma: sufre la voluptuosidad de las ideas puras y, lo que es todavía más revolucionario y excepcional entre nosotros, las presenta en una forma esencialmente humorista.» Y Jorge Zalamea escribió en 1926 que si *Suenan timbres* era inferior a *Tergiversaciones* de León de Greiff y a *La vida en la sombra* de Rafael Maya, si se examinaba a estos tres volúmenes como obras de arte, en cambio el primero «es el libro que más hace pensar de los publicados en el último lustro». Estuvo de acuerdo con Luis Tejada y Alberto Lleras en el epíteto que mejor convenía a Vidales: el de humorista.

Con el humor, según lo ha declarado después el poeta, quiso él enfrentarse al tradicionalismo y al estiramiento social que dominaba la vida colombiana de entonces. Decir, como lo dijeron sus compañeros y como hoy podemos repetir, que la poesía de *Suenan timbres* es de ideas, de ideas con humorismo, es poner de presente los elementos reflexivos que la orientan. No es entonces posible, y ello merece aclararse, la sospecha de que esos poemas nacieron bajo estímulos de corrientes irracionalistas, de las cuales el surrealismo iría a ser la más valedera. Una poesía de ideas, como la suya, es todo lo contrario de aquella surrealista fundada en el sueño y en la exploración del inconsciente. Después, y en diversos períodos, Vidales escribió poesía política (de ella, *La obrerada*, de 1978) y aún confiesa que «sigue tentándome, invitando mi fidelidad, aun cuando en formas menos manifiestas y, por lo mismo, así lo espero, más convincentes». Más convincentes, sin embargo, han sido algunos de sus poemas en los que la presencia de lo nativo se trasluce con ternura, lirismo y originalidad.

Vidales no sólo sabe que su obra vanguardista suscitó reacciones desfavorables en el medio, sino que ha declarado: «Me acuso de practicar preconcebidamente mis invenciones para contradecir el criterio que comúnmente se tiene sobre la poesía. Así, en general, se hizo *Suenan timbres*: en pugilato con el público hoy remoto de aquella Bogotá de 1920.» En la ciudad pequeña que era entonces nuestra capital, donde como en el resto del país se tenía la impresión de no pasar nada, «hubo quizás un momento —añade el poeta— en que el sensacionalismo lo representé yo, ingrimamente, con mis versos 'descabellados'». El escándalo y el sensacionalismo, pues, son los confesados recursos que animaron esos poemas: se trataba de sorprender, de asombrar y de perseguir aun la animadversión de unos lectores habituados a la parsimonia, al orden y al tradicionalismo.

Llegaríamos a creer la afirmación de Vidales de que, cuando se hizo

poeta vanguardista, no había «leído nada de los movimientos poéticos en el ancho mundo», pero no se dudaría, en cambio, de que conocía a Ramón Gómez de la Serna, cuyos libros pasaban ya de mano en mano en Hispanoamérica, despertando general homenaje a su gran creación, la «greguería». Sabemos que Vidales ha negado enfáticamente este influjo. No obstante, es indiscutible el crédito que le dio en *Suenan timbres*. Al mismo Gómez de la Serna se debe la clásica fórmula: «Humorismo más metáfora es igual a greguería.» La intención poética revestida de humor o ironía. ¿Qué otra cosa fue ese sonado libro de la exigua vanguardia colombiana? Pero Gómez de la Serna quiso con toda honradez destacar la diferencia entre metáfora y greguería, insistiendo en el primordial efecto poético de la primera y en el solo carácter literario de la segunda: «Las greguerías —dijo— son cosa más de literato que de poeta.» Las greguerías estimularon la afición por el simple juego de ingenio en que amagó convertirse la poesía de nuestra lengua en un momento en que, de otro lado, se celebraba el centenario de Góngora, que también lo favoreció. Se generalizaba entonces el afecto al concepto ingenioso, del cual se ha dicho que es algo muy afirmado en el gusto literario español. Y que tampoco es desconocido en Hispanoamérica. A esa nota no fue ajena, ciertamente, la poesía de Vidales.

METÁFORAS CÓSMICAS, POESÍA GALANTE Y ERÓTICA

Otros poetas de «Los Nuevos» ofrecen entre sí parecidas diferencias y similitudes a las que muestran los anteriores. Imposible referirnos a todos ellos en estos apuntes, que sólo pretenden indicar los aspectos sobresalientes de una época, relativamente cercana, de la poesía de Colombia. Creemos que, con la perspectiva de los años, puede hoy juzgarse con objetividad y en sus reales dimensiones lo que significan en ella los poemas de Germán Pardo García, Juan Lozano y Lozano y Alberto Angel Montoya.

Aunque en verdad Germán Pardo García (1902), quien ha residido y escrito desde joven en México, no compartió mucho tiempo el ambiente ni las preocupaciones intelectuales de «Los Nuevos», se le ubica allí por haberse iniciado su vasta producción, que ya excede de la treintena de libros, en el comienzo de los mismos años a que venimos refiriéndonos. En ese conjunto se precisan dos etapas. La primera se ciñe a formas y temas tradicionales. La segunda, en la que se han encontrado audacias expresivas, incorpora un nuevo vocabulario y difusas materias de las ciencias y de la agitación contemporáneas. O reitera visiones de abismos con metáforas cósmicas.

Voluntad, de 1930, es el título inicial del modo que va a prolongarse hasta *Los sueños corpóreos*, en 1947. Dentro de él y su estirpe modernista, sus desolaciones y sus idolatrías, se rescatan por la dignidad del lenguaje los sonetos de *Presencia*, de 1938. No obstante el común legado, la voz de Pardo es ya diferente a las que por entonces se escuchaban en Colombia. Más tarde, a partir de *Poemas contemporáneos*, de 1949, los motivos son los horrores de la guerra, la crueldad del mundo moderno, el llamado a la paz universal y la protesta contra la general injusticia. La intención es encomiable, pero no tanto los resultados. Varios de estos asuntos, por ejemplo, movieron también en un momento la poesía de Neruda: aún más radicalmente, por su clara intención política. Y en gran parte la hicieron farragosa. Pero la extraordinaria fosforescencia de las palabras del chileno se hizo presente y salvó así, en algunos pasajes, la materia poética. No ocurre lo mismo en esos poemas de Pardo, que se resienten de verbalismo, aliento discursivo, opacidad, sin que asome en ellos el otro lado invisible de los seres y de las cosas que aspiramos siempre a descubrir en la poesía. Es ésa nuestra opinión. Quisiéramos, aquí mismo, contrastarla con otra que, en cambio, los favorece. Dice Andrés Holguín: «Este poeta múltiple posee una hondísima sensibilidad. Ha habitado muchos mundos, sucesivamente, que él ha expresado fielmente en sus versos. Poesía, a la vez, de profundo contenido y de perfecta arquitectura. Es un cantor que, auténticamente, se ha planteado los eternos problemas del hombre... Nos lega unos cuantos poemas, perdurables, de punzante angustia; unas cuantas estrofas donde fulgura el recóndito misterio de lo poético.»

Por un curioso texto de Juan Lozano y Lozano (1902-1979), «La última generación colombiana, 1922), sabemos de la promiscuidad entre poesía y oratoria, entre cultura y política, entre el mundo callado del estudio y el vociferante de la vida pública, como medio natural en que crecieron «Los Nuevos». Y gracias a él también sabemos de su gran número de poetas, dispersos luego y llevados a otras actividades: Germán Arciniegas, Carlos Pérez Amaya, Rafael Bernal Jiménez, Rafael Jaramillo Arango, Silvio Villegas, Simón Latino... El grupo fue heterogéneo, como antes lo entendíamos, y más tarde tantos poetas vendrían a parar en cronistas, autores dramáticos, ensayistas y sobre todo políticos, cuando no en el retiro a quehaceres más silenciosos.

En el propio caso de Juan Lozano y Lozano constatamos otra vez cómo el ejemplo tenaz del modernismo se prolonga en unos versos frecuentemente admirables en su pericia formal, atentos a normas clásicas, de auténtico incentivo sentimental y tardía nostalgia de lo cortesano y lo galante. Se recuerda, entre muchos elogios, el de Gabriela Mistral a su

libro *Joyería*, de 1927: «Son versos perfectos, absolutamente perfectos, de los que ya se escriben raras veces.» Antes, en 1923, había publicado *Horario primaveral*. Y después de estos volúmenes, poemas sueltos, anteriores a sus cuarenta años. Apasionado del diarismo, jamás volvió a ellos. Las gentes estimaron en Lozano, además del notable escritor público, al romántico y permanente luchador por la libertad y la justicia. Preguntado una vez acerca del por qué la exigüidad de su obra poética, confesó con franqueza algo relativo a la inmensa mayoría de «Los Nuevos», que entendió la literatura como pasatiempo para alternar con labores más vistosas como la alta burocracia oficial o la política. Postura que no quisiéramos achacar exclusivamente a ese grupo, sino que ha venido enseñoreándose hasta nuestros días, aun cuando ahora unos pocos tengan sobre el ejercicio literario un criterio más profesional. Dijo Lozano en la década de los cincuenta, con desencanto de sus poemas en medio de las dificultades que entonces se vivían: «La poesía ha sido en mí incidental ejercicio de la inteligencia; la he considerado como la más eficaz y agradable forma de distracción de los azares de la vida. Mis versos son más artísticos que poéticos; son la expresión de una persona culta, que se precia de conocer el oficio literario, que gusta de la estética de la vida, y que se ejercita ocasionalmente en la poesía... He elegido una ruda lucha de vida, y mis versos, en cambio, presumen de preciosos...»

Fue así como en su más conocida polémica literaria, la que en 1940 sostuvo contra los poetas de «Piedra y Cielo», los poetas jóvenes de ese momento, la fundamentó en que, a juicio suyo, la poesía de éstos no era comprensible, apoyados como estaban en un arte excéntrico sin el concurso de la razón, ni de las ideas, ni de la lógica. En total desacuerdo, su ideal poético exigía de manera absoluta, sin concesiones de ninguna clase, la claridad del lenguaje y la verosimilitud de las imágenes.

Cerramos esta reseña con el nombre de Alberto Angel Montoya (1902-1970). Lo primordial por decir es que él mismo habría extrañado su inclusión entre «Los Nuevos», alejado como se mantuvo de los grupos literarios y de sus ideologías. Dio a la poesía su más íntima adhesión. Si bien es cierto que durante una primera época habría de alternar ese culto con aficiones contiguas a cierto «dandismo». Ello explica el aire de algunos de sus poemas, que hasta descendieron, como los de Lozano, a los retratos de damas de sociedad: añoranzas o rezagos de la vieja «cultura señorial». El otro relieve de su juventud fue el de «un agudo erotismo cerebral», que llenó sus versos de frutos prohibidos. Con los años el tono cambió, apenumbreado por un destino dramático. Amante de los símbolos decorativos, se ha hecho notar que, a pesar de cuanto existe en su poesía de efectista u ornamental, ella obedece a la singular manera, que lo distinguió, de

pensar y de vivir. Algunos poemas de Angel Montoya los conservan todavía en la memoria lectores de gusto sentimental. Combinan la espontaneidad con la gracia. Hoy, es cierto, nos parecen haber envejecido y su gesto se nos antoja decididamente anacrónico. El mismo hablaba de su poesía, y de la poesía en general, como de un «artículo *demodé*». Pero, no obstante tales refinamientos, sus poemas lograron por instantes una voz natural, vivaz, directa. Que no los dejará olvidar del todo.

¿ESTERILIDAD O RETICENCIA?

Alguna vez debieron pensar «Los Nuevos» que su obra iba también a ser objeto de juicios severos por los que con el tiempo llegaran detrás de ellos. Y así como la obra del Centenario les había merecido toda su virulencia. Eso, en verdad, no ocurrió, y si es cierto que en las épocas de «Piedra y Cielo», o de la revista *Mito*, o del Nadaísmo o las ulteriores innominadas etapas de nuestras letras, se han hecho referencias ásperas contra el grupo de 1925, es por otra parte evidente que, por ejemplo, las creaciones de León de Greiff, al término de la incompreensión, merecieron incontestablemente el reconocimiento general. El ejemplo ético de Jorge Zalamea, que, aun con riesgo de su vida, se opuso a la pasividad o escepticismo con que los medios intelectuales han mirado ciertos desarrollos políticos colombianos, no ha dejado de suscitar la simpatía juvenil. Se admira con razón el sostenido fervor intelectual de una existencia como la de Rafael Maya. Y lo mismo podría decirse de la atención que más o menos se ha prestado a la tarea de algunos otros que representaron a «Los Nuevos» en la poesía. Desafortunadamente, la gran mayoría de sus miembros fue a otros campos, entre los cuales la política y el periódico reclamaron con mejor fortuna sus talentos. Más que de poetas constituyeron ellos una reunión de cronistas, o de ensayistas en los mejores casos, lo cual los deja fuera de nuestras reflexiones. Lo cierto es que, apenas diez años después de su encomiada irrupción, comenzaron a aparecer en el país, hacia 1935, nombres que manifestaban nuevas preferencias poéticas. En ellas los lectores advertían una mayor actualidad con relación a los poemas que nos llegaban de Hispanoamérica y de España. Se inició entonces una verdadera renovación, que se había retardado, en el lenguaje y en los temas de la poesía: en ese año aparece *Espejo de naufragios*, de Arturo Camacho Ramírez; en 1936, *Canciones para iniciar una fiesta*, de Eduardo Carranza, y en 1939, *La forma de su huida*, de Jorge Rojas, libros a los que seguirán los cuadernos de «Piedra y Cielo».

La principal queja que se ha dirigido contra su trabajo de conjunto en

el desenvolvimiento de la poesía colombiana, sin desconocer que en verdad se trata de individualidades aisladas, es la de haber sido ajenos a la poética de su tiempo. Decir hoy esto es fácil, pero es igualmente ineludible. Muchos hechos de notoria importancia en este terreno se produjeron en esos años, casi se diría que sin haberles sacudido de su impavidez: Apollinaire y el espíritu nuevo, en 1918; *El cementerio marino*, de Valéry, en 1920; *Tierra baldía*, de Eliot, y, más cerca, *Trilce*, de Vallejo, en 1922; la rebelión surrealista, en 1924; el ultraísmo, el creacionismo y los demás «ismos» europeos y americanos; Neruda, desde *Tentativas del hombre infinito*, y los primeros *Cantos*, de Pound, en 1925; las discusiones en torno a «la poesía pura» de Brémond a partir de 1925; el centenario de Góngora, en 1927, etc. Fueron años invadidos de poesía, de teoría poética y de polémicas sobre la lírica moderna. Nada o casi nada de ello se escuchó entre nosotros. Alguien insinuaría entonces, sin pecar contra la discreción, que «Los Nuevos» no fueron tan nuevos. O, por lo menos, que sus atisbos fueron bien incompletos. Con la excepción, la más visible, de un notable hacedor de lenguaje como León de Greiff, a quien enriquecían muchos elementos originales y tradicionales y que tampoco, dueño de sus dones y desdeñoso de la novedad por sí misma, se propuso ser actual ni participar en moda alguna. Y mucho menos aspiró a ser promotor de una literatura, así fuese la suya, persuadido de la condición solitaria de su actividad. Por eso no de él, sino de otros componentes del grupo, aficionados o profesionales de la crítica, quisiéramos que hubiesen tenido una participación definida en la evolución de las ideas y de la sensibilidad, lo que no ocurrió. Como tampoco trataron de poner en contacto al país con el movimiento universal de las letras y las artes en aquel fértil y convulso período. Ellos mismos debieron de comprender que su propia tarea era infecunda para quienes les sucederían en la poesía colombiana. Estos, para poder seguir adelante, han tenido muchas veces que regresar a enterarse directamente de lo que no les mostraron, porque acaso no lo vivieron, «Los Nuevos». A pesar de lo que proclamaron, fueron conformistas y tardos ante la súbita llamarada que encendían sus compañeros latinoamericanos. A la herejía y a la insolencia opusieron un tono asordinado. Pero no sabemos, valga la aclaración, cuál de las dos actitudes vendría con el tiempo a ser menos irrevocable, ya que no podría dejarse de reconocer que el revuelo de los años veinte vino a abundar, como su similor y sus joyas falsas, en lo intrascendente y lo apócrifo. Pero los mejores representantes de «Los Nuevos», terminemos poniéndolo de manifiesto, se mostraron ejemplares en la conciencia y en la dignidad de lo literario. Lo que es sin duda, en cualquier parte, rastro perdurable.

